جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

الآداب

مجلة علمية متخصصة و محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها

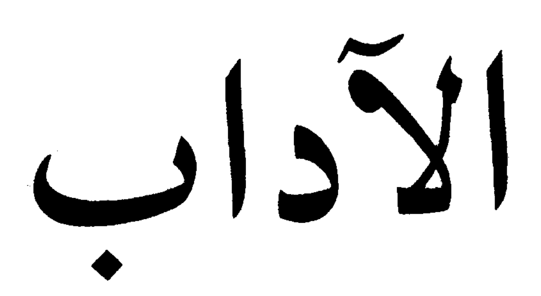
العدد 06 السنة 1424 هـ 2003 م



جامعة منتوري قسنطينة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها



مجلة علمية متخصصة و محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها

العدد 06 السنة 1424هـ-2003 م

ISSN 1111-4908

الآداب

مجلة علمية متخصصة ومحكمة تهتم بنشر الدراسات والبحوث الأصيلة.

قواعد النشر بالمجلة

تقبل المجلة للنشر الدراسات والبحوث المتخصصة وفقا للقواعد التالية:

1- أن يكون البحث جديدا و لم يسبق نشره.

2- أن يتبع البحث الأسس العلمية المتعارف عليها في عملية التوثيق مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث.

3- المواد المقدمة للنشر ينبغي أن تكون ضمن 20 صفحة على الأكثر ومطبوعة على الحاسوب(الكمبيوتر) وعلى ورق (A4) ي 21 x 29.7 .

4- تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي السري.

5- البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

6- البحوث المقدمة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.

* الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم .

ترسل البحوث والدراسات باسم : رئيس التحرير على العنوان الآتي:

مجلة الآداب قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات جامعة منتوري قسنطينة. 25000 الجزائر.

هـ/ فاكس: 40 43 61 31 213

كلمة مدير النشر

بسم الله الرحمن الرحيم

نقدم العدد السادس من مجلة الآداب في شكلها الجديد، وقلوبنا تفيض بمشاعر السعادة المفعمة بالرضا ، التي لم يحل دونها تأخر هذا العدد عن الصدور. ذلك أن إخضاع المادة العلمية للقراءة والتمحيص من لدن خبراء يتوزعون على الجامعات الجزائرية، أمر غير هين، فهو يتطلب البذل والجهد، و بخاصة إذا أخذنا في الحسبان أن هؤلاء الزملاء في هيئة التحكيم هم من خيرة نخبنا العلمية، وهم بذلك يتحملون القسط الأكبر من الأعباء العلمية في مؤسسات التعليم العالي ومايتفرع عنها من هيئات ولجان (خبرة ، تأطير، مناقشات، لجان وطنية .... الخ) من ثم كان هذا الأمر يضيف إلى أعبائهم ، ويثقل كاهلهم، فلا يخرج من أيديهم إلا بالجهد والتضحية، مستهلكا وقتا ما من استهلاكه بد.

وإذا كان الجزاء المادي قد تعذر في ظل الأوضاع الجامعية الراهنة فإن لهم عند الله ما هوخير وأعظم ، نسأله جلّ وعلا أن ينعم به عليهم.

إن الرضا الذي يملأ نفوسنا مصدره استقامة أمر مجلتنا، وبلوغها طور النضج العلمي، الذي توفره المادة المعرفية المنشورة بها، والتي يميزها التنوع في الموضوعات، والجدية في الطرح، والتطلع إلى فضاءات علمية أعلى. غير أن هذا لايعني بالنسبة إلينا أننا بلغنا الغايات، وحققنا الأماني، بل هو مسوّغ لعمل أكثر ، وطموح أكبر، وعزم أشد. إنه يفرض علينا أن نقدم الأجود، ونسعى إلى الأسمى .. ذلك ما نرجو تحقيقه في العدد القادم بمشيئته تعالى.

والله الموفق

مدير النشر

د/ يوسف غيوة

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

يصدر هذا العدد السادس من مجلة الآداب، على بركة الله، حافلا بالبحوث المتنوعة المتعلقة بمجالات عديدة من الدرس الأدبي واللغوي. ولئن كان خروجه إلى الوجود ، في هذه الأيام، متأخرا عن موعده بنحو سنة ، فذلك ناجم عن ظروف موضوعية ومشكلات تقنية محضة، أكثرها مرتبط بالرحيل المباغث لزميلنا وأخينا رئيس قسمنا السابق ، ورئيس تحرير هذه المجلة ، الأستاذ الدكتور عمار زعموش ، الذي كان دائم الدأب على إحاطتها بعنايته واهتمامه منذ عددها الأول . لقد فجعت أسرة قسمنا ومجلتنا برحليه وهو في قمة عطائه، وقد وافاه الأجل المحتوم في مكتبه يوم الرابع جويلية 2001، بعد أن خرج لتوه من اجتماع للجنة العلمية للقسم . وإذ نستمطر شآبيب الرحمة الربانية على جدثه، وروحه، نجد عزاءنا فيه مواصلة مسيرته، ومتابعة استكمال مسار النهوض بالبحث في قسمنا وجامعتنا، عبر المهام التي ندب نفسه لها من عقد للملتقيات العلمية، ونشر للكتب والمطبوعات، وعلى رأسها مجلتنا هذه التي أخذت تشق طريقا متميزا لها، وتبني لها مكانة في دنيا المجلات الأدبية واللغوية العلمية المحكمة التي تصدرها الجامعات والمؤسسات الثقافية في عالمنا العربي.

إن هذا العدد الجديد الذي نضعه اليوم بين أيدي باحثينا والمهتمين بالدراسات الأدبية واللغوية يتميز بالتنوع في مضمونه، فهو يجمع بين الدراسات المتعلقة بالتراث الأدبي العربي، إذ كانت له وقفة مع ظهور قضية اللفظ والمعنى في عالم الدراسة النقدية والبلاغية ، وبين

الدراسات المتوجهة صوب سبر أغوار الإبداع العربي المعاصر ،حيث يعرض -في دراسة توثيقية تحليلية- نصوصا مشتركة من آثار البشير الإبراهيمي وجمعية العلماء، ويتناول بالدرس أيضا ظاهرة الرواية الجديدة في الجزائر، متخيرا رواية فوضى الحواس عينة ممثلة لهذا التوجه، كما يجمع، من صوب آخر، بين جناحي أمتنا، حين ييمم وجهه شطر الأدب العربي في مشرقها، فيبحث عن انعكاس شخصية امرئ القيس في الأدب الحديث، وعن ظاهرة التشخيص في شعر العباس بن الأحنف، ثم يحدق النظر في الانتاج الأدبي في مغربها، فيخص بالذكر الأندلس، إذ يستجلي صورة الكواكب في شعر المعتمد بن عباد الأندلسي ، ويمتد أفقه إلى الدائرة الانسانية ، فيستكنه إشكالية الإنسان والحرية من خلال رواية السقوط الحر . أما البحوث اللغوية فإنها قد حظيت هي بدورها، في عددناهذا ، بنصيب ، وإن لم يكن وافرا، فثمة بحث عن الموصولين العامين من وما والموصولات الخاصة. ومن نافلة القول الإشارة إلى هذه الدراسات جميعها بأقلام كوكبة من الباحثين من جامعتنا، ومن سواها، كماهو شأن مجلتنا، منذ نشأتها.

إن أملا غامرا ليحدونا في أن يحظى هذا العدد برضى زملائنا من الباحثين في الجامعات والهيئات والمؤسسات ومراكز البحث ذات الاهتمام بهذاالمجال من الدراسات، وأن يكون التوفيق قدحالفنا في انتقاء هذه الباقة من ثمرات فكر باحثينا.

رئيس التحرير

د/حسن كاتب

ظاهرة التشخيص
في شعر العباس بن الأحنف

د . ماجد الجعافرة
جامعة اليرموك
اربد - الأردن

يعد " التشخيص personification " من مكونات الصورة الشعرية . و من الطرق و الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر للفت المتلقي و إدهاشه و إثارته ، و ذلك عن طريق مفاجآته بخروجه على المألوف في استخدام اللغة ، لأن التشخيص :" هو إضفاء الأوصاف و الخواص الإنسانية على الأشياء أو المفاهيم التجريدية " (1) .

و للتشخيص أهمية كبيرة لأنه " ضرب من التعبير يعد من أقوى أركان الصورة الشعرية و أعمدتها فيه " (2) . و هو من الوسائل الفنية التي عرفها الشعر العالمي و الشعر العربي منذ أقدم العصور ، و هذه الوسيلة تقوم على أساس إضفاء صفات الكائن الحي . و بخاصة الصفات الإنسانية على مظاهر العالم الخارجي ، فيبث الحياة فيها ، و يجلعها تحس و تتألم و تتحرك و تنبض بالحياة ، و يعود ذلك إلى قدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية من خلال رؤيته الفنية الخاصة (3) .

و يرى العقاد : أن التشخيص " هو تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا أو من دقة الشعور حينا آخر ، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين و السموات من الأجسام و المعاني ، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك حياة المستوعبة الشاملة ، و الشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر ، و يهتز لكل هامة و لامة فيستبعد حد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ، و توقظه تلك اليقظة ، و هي هامدة جامدة ، صفر من العاطفة خلو من الإرادة " (4) .

و يشير مصطفى ناصف إلى إن التشخيص " صفة تتسرب في كياننا ، عميقة موغلة لأسباب قد تكون بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض ، و حاجة الإنسان إلى وثاق بالطبيعة " (5) .

و يرى الرباعي أن التشخيص إحياء المواد الحسية الجامدة ، و إكسابها إنسانيـة الإنسان و أفعالـه (6)، و يرى كذلك أن عمليـة تحويل المعنى إلى جسم ثم منح هذا الجسم حياة و نشاطا و أفكارا كانت عملية تتم على نحو يحتاج إلى مزيد من الصفاء في النفس و الأصالة في الوعي و الخصب في التجربة و السعة في الخيال"(7).

و يبدو أن التشخيص يحتاج إلى سعة من الخيال بل يعتمد على مخيلة عظيمة لدى المبدع ، و من هنا نلاحظ بعض الباحثين يقرن بين هذه السعة في الخيال و إبداع المبدعين ، ،فهذا الأشياء ضيف يعزو ما امتلكه ابن الرومي من قدرة على تشخيص الأشياء و براعته في تصويرها إلى ملكة الخيال ، يقول :" و مهما يكن فقد كان ابن الرومي يكثر من استخدام أداة " التجسيم " في شعره كما كان يكثر من استخدام أداة " التشخيص " و أكبر الظن أنه اندفع إلى ذلك تحت تأثير حساسيته الخاصة ، فمثله ممن يتطير و يتشاءم و يكبر التوافه لا بد أن يلتزم ذلك في تصويره و معانيه ، فهو كثير الخيال و الأحلام ، يتصور الخيال و الحلم حقيقة فينفعل و يعظم انفعاله و يكبر تصوره و يتضخم ، فإذا المعاني و الأشياء تتجسم أمامه و تتشخص ، و إذا لها كل ما للأحياء من خواص و صفات ، فهي تعقل عقلها ، و تحس احساسها ، و هي تشعر شعورها"(8)

و تجلت ظاهرة التشخيص عند العرب و هم يتعاملون مع الطبيعة ، و يتفعالون معها ، و من هنا نلاحظ أن كثيرا من دراسات المستشرقين للخيال في الشعر الجاهلي كانت تعتمد على التفاعل بين الشاعر و الطبيعة ، فهذا المستشرق الألماني " رود و كناكيس " يدرس الخيال في الشعر الجاهلي مبرزا تفاعل الجاهلي مع الطبيعة مضفيا عليها ثوبا إنسانيا . و مركزا على العلاقة التي

تبرز الجانب الإنساني في إحياء عناصر الطبيعة و أنسنتها و لم يعمد إلى نفي الخيال عن الشعر الجاهلي ، و يستدل على ذلك ببعض الأمثلة التي تتجلى فيها فاعلية الخيال الخلاق في شعر الخنساء (9) .

و حينما تمعن النظر في الأمثلة التي توقف عندها " ردود كناكيس " تجدها تعتمد على التشخيص مما حدا به إلى القول :" إن الميل إلى الأنسنة لا يجوز إنكاره من الطبيعة الإنسانية ، فالخنساء الحزينة التي استبد بها الألم جعلت الأرض تشاركها ألمها"(10) .

إن قدرة الخنساء على إضفاء الطابع الإنساني على الموجودات جعلها تتفاعل معها ، و تسقط عليها مشاعرها و انفعالاتها بل جعلها تتعاطف معها فإذا هي تشاركها آلامها و أحزانها ، و إذا الارض تزلزل زلزالها تضامنا معها في مصابها . و الذي فعل كل هذا هو التشخيص و فاعليته في صنع الخيال الواسع الخصب من مثل قولها (11) .

فخر الشوامخ من مثله	و زلزلت الأرض زلزالها
و زال الكواكب من فقده	و جللت الشمس أجلالها

و قولها (12) :

و الشمس كاسفة لمهلكه	و ما أتسق القمر
و الإنس تبكي و لها	و الجن تسعد من سمر
و الوحش تبكي شجوها	لما أتى عنه الخبر

إن قدرة الخنساء في تحريك الكون و إشراكه في مأتم جلله الحزن جعل مستشرقا آخر مثل فون غرونباوم يقول :" أما الخنساء فقد جعلت قمم الجبال تتدحرج بداعي وفاة أخيها ، و النجوم تهوى،

و الأرض تهتز، و الشمس تظلم ، و الخنساء تنوح على من فقدتهم تعمد بلا عناء ملحوظ إلى إشراك الكون برمته في مأتم جلله الحزن المفرط و اللوعة المسرفة " (13) .

و الحق أن الشاعر العربي راح ينجذب إلى الكون الفسيح ، يشركه معه في فرحه و ترحه ، يتفاعل معه و ينفعل به انفعالا وجدانيا ، فإذا هو ينطق الجماد ، و يجعل الأعجمي فصيحا و المعاني مجسمة و بادية في قدرة عجيبة على التصوير و التخييل، و هذا ما لاحظه الجرجاني و هو يتحدث في أسرار البلاغة عن فاعلية الاستعارة و دورها في إضفاء الطابع الإنساني على الأشياء.

يقول : " إعلم أن الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول ، و هي أمد ميدانا ، و أشد افتتانا و أكبر جريانا و أعجب حسنا ، و أوسع سعة ... فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا ، و الأعجم فصيحا ، و الأجسام الخرس مبينة ، و المعاني الخفية بادية جلية ... و إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، و إن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون . " (14) .

و من هنا نتبين أن الجرجاني وعى القدرة الهائلة للتشخيص في تعبير طبائع الأشياء و قلبها من الضد إلى الضد في تشكل عجيب ، لأنه يدرك أن الشعر تصوير و تشخيص و تجسيم يقول :

" كذلك حكم الشعر فيما يصفه من الصور و يشكله من البدع ، و يوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي ، و الموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب ، و المبني المميز ، و المعدوم المفقود في حكم الموجود " (15) .

و يرى يوسف بكار أن العرب عرفوا التشخيص من خلال

حديثهم عن الإستعارة المكنية ، يقول :" يمكن أن يقال ، من واقع ما عرضوا له في الاستعارة المكنية ، أنهم لم يعرفوا " التشخيص " بإصطلاحه العصري هذا ، و أنى لهم ذلك ما دامت هذه اللفظة نفسها غير موجودة في معاجمنا القديمة ، لكنهم التفتوا إلى معناه و داروا حول مضمونه و مفهومه " (16) .

و من هنا يمكننا أن نعد التشخيص منبثقا من رحم الاستعارة ، و لا يمكننا أن نفصله عن المجاز و الاستعارة . يقول بكار :

" ليس ثمة من مبرر لفصله عن المجاز و الاستعارة ؛ لأنه ربما كان لإنبثاق هذا النوع من الصور الشعرية عن الاستعارة و ارتباطه بها ارتباطا أمكن ، هو الذي حفز النقاد إلى ولوج باب الموازنة بين الاستعارة و التشبيه في مجال الأخيلة الشعرية "(17) .

و التشخيص طريقة من طرائق التعبير و أساليبه يستخدمها الشعراء منذ القديم ليعبروا بها عما يدور بأنفسهم مبتعدين عن المباشرة و السطحية ، مضفين من خلال التشخيص الحياة على ما لا يعقل حتى يسقطوا ما بأنفسهم عليه ، مفنعلين معه في مشاركة وجدانية ، على نحو ما نراه من معالجة وجدانية نفسية لامريء القيس و هو يخاطب ليله الطويل المتمطي المثقل بالهموم و الأحزان و الجاثم فوق صدره ، فلا يجعله يتحرك بحرية ، و ما الليل المطبق في ظلامه المتمطي في قيامه المردف بأعجازه إلا الشاعر نفسه ، يقول (18) :

و ليل كموج البحر أرخى سدوله ... عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بجوزه ... و أردف أعجازا و ناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي ... بصبح و ما الإصباح فيك بأمثل

فيا لك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدّت بيذبل

و عن طريق التشخيص يبرز الشاعر قدرته على استجلاء عواطفه و وجدانه ، و يتمكن من ايصالها بدقة إلى المتلقي ، بل إن طريقة التشخيص تحطم المستحيل و تجعله ممكنا عند الشاعر المبدع المحلق بخياله ، لأن عملية نقل العواطف و تصوير المشاعر ليست سهلة ، و من هنا يلجأ المبدع إلى جعلها مؤثرة في المتلقي بصورة فاعلة و عميقة عن طريق التشخيص ، فانظر إلى شاعر مثل عنترة الذي حاول أن ينقل إلينا مشاعره بطريقة غير مباشرة ، و بشكل يتجاوز فيه كل مألوف . إذ راح يقيم حوارا مع حصانه الذي راح يشكو إليه ازدحام الضربات في صدره ، و انظر إلى الدموع التي يذرفها الحصان ، و هذه الحمحمة بين الشاعر و حصانه، و هي لغة لا يمكن لنا أن نتصورها إلا عن طريق التشخيص ، الذي يبيح للشاعر أن يساوي حصانه بنفسه و يسقط عليه ما يريد بثه و توصيله ، فيتمكن من الوصول إلى أعماق نفسيته ، يناجيه و يبوح إليه بما في داخله . يقول عنترة (19) :

ما زالت أرميهم بثغ بثغرة نحره و لبانه حتى تسربل بالدم

فازور من وقع القنا بلبانه و شكا إلى بعبرة و تحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى أو كان يدري ما جواب تكلمي

و لعل الشعراء العذريين من أكثر الشعراء العرب تعبيرا عن عواطفهم و نفسياتهم من خلال أسلوب التشخيص ، فهذا قيس بن الملوح ينجح في رسم صورة للظباء يوحد بينها و بين محبوبته ، يصادق الظباء و يناديها و يتعامل معها على أنها ليلى ، بل يأخذ بثأرها إن هوجمت من قبل الذئاب ، و قد وجد أصحاب اتجاه التفسير النفسي (20) مجالا خصبا في دراستهم لمثل شعر المجنون من خلال أنسنته للظباء و اتخاذها بديلا عن ليلى ، يدافع عنها و

يهاجم من يعتدي عليها ، و كأنه يسرد قصته مع ليلى التي زفت إلى غيره ، و كأنه بقتله للذئب الذي اعتدى على الظبية قتل الزوج الذي اختطفت منه ليلى ، و هذا إسقاط يدل على بعد في الخيال لدى المبدع ، و يسهم في إبراز ما يعتمل في دخيلة الشاعر من مشاعر و عواطف مكبوته ، راح يخرجها عن طريق التشخيص ، بعقده صلة حميمة بينه و بين الظباء ، يقول :

أبى الله أن تبقى لحي بشاشة ... فصبرا على ما شاء الله لي صبرا

رأيت غزالا يرتعي وسط روضة ... فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا

فيا ظبي كل هنيئا و لا تخف ... فإنك لي جار و لا ترهب الدهرا

فعندي لكم حصن حصين و صارم ... حسام إذا أعملته أحسن الهبرا

فما راعني إلا و ذئب قد انتحى ... فأعلق في أحشائه الناب و الظفرا

فقدمت سهمي في كتوم غمزتها ... فخالط سهمي مهجة الذئب و النحرا

فأذهب غيظي قتله و شفى جوى ... بصدري إن الحر قد يدرك الوترا

إنها تمثل نموذجا كاملا للحلم أو للإسقاط ، إذ أن المجنون يبدل ليلى و الغزال أحدهما من الآخر ، و يضع الذئب مكان (ورد) الذي زوجوه ليلى قسرا ، و ما قتله للذئب إلا رغبة مكبوته في أن يقتل غريمه البشري ، وقد وجدت هذه الرغبة تنفيسها المشروع في قتل الذئب الذي افترس الغزال كما افترس ورد ليلى ، فهو يستحق القتل من وجهة نظر المجنون و لكنه لا يستطيع ذلك ، فكان قتل الذئب انتقاما في علقه الباطن . و هذا التفسير منطقي و صحيح ؛ فالمجنون يربط مأساة الغزال بمأساته الشخصية " فصبرا على ما شاء الله لي " و يربط الغزال بليلى بوضوح :" رأيت غزالا ... فقلت أرى ليلى " ، كما أنه يجعل من قتله الذئب إدراكا لثأره :" إن الحر قد يدرك الوترا " (21).

و أدرك الشاعر العربي القديم أهمية المكان الذي يعيش فيه

فراح يحن إليـه . و يسلم عليه و يدعو له بالسقيا و يخاطه و يناديه ، و يتعامل معه تعاملا إنسانيا ، كما هو الحال في وقوفه عند الطلل في مقدمات القصائد ، و في هذا تعظيم منه للمكان الذي يترك في نفسه ذكريات ، و يثير فيها عواطف و انفعالات كامنة ، و يذكره بمراحل مهم من شبابه و حياته ، بل قد يذكره بما سيؤول إليه من دمار و فناء و زوال ، لهذا وقف عنده يخاطبه و يكلمه ، على نحو ما نراه عند إمرئ القيس في قوله :

إلا عم صباحا أيها الطلل البالي

و هل يعمن من كان في العصر الخالي

و قول عنترة (22) :

طال الثواء على رسوم المنزل   بين اللكيك و بين ذات الحرمل

فوقعت في عرصاتها متحيرا   أسل الديار كفعل من لم يدهل

و يقول أيضا (23) :

يا دار عبلة بالجواء تكلمي   و عمي صباحا دار عبلة و اسلمي

و التشخيص ليس لغة عادية ؛ لأنه يقوم على المجاوزة و كسر ما هو مألوف ؛ لأن الصورة كما يقول " جان كوهن " لون من المجاوزة (24) .و إن المجاوزة هي الخطوة الأولى في بناء الصورة و إن الصورة هي التي تكون الشاعرية (25) .

و إن الشاعرية عرفت من خلال التصويرية ، و الصورة ذاتها تكون سياقا يتشكل في مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة الأولى منهما بأنها مجاوزة بالقياس إلى اللغة العادية " (26) .

و حينما تحدث النقاد العرب القدماء عن المجاز و الاستعارة لمحوا فيهما خروجا على ما هو مألوف في اللغة ، و أوردوا مصطلحات كثيرة لذلك كانت تلك الأمثلة تنضوي تحت مفهوم " التشخيص " (27) . و منهم ابن جني في كتاب الخصائص (28) .

و ابن الأثير في المثل السائر (29).

يورد ابن الأثير قوله تعالى :" ثم استوى إلى السماء و هي دخان فقال لها و للأرض أئتيا طوعا أو كرها قالتا أتينا طائعين " يقول :" فنسبة القول إلى السماء و الأرض من باب التوسع لأنهما جماد ، و النطق إنما هو للإنسان لا للجماد ، و لا مشاركة ها هنا بين المنقول و المنقول إليه ، و عليه قول النبي - صلى الله عليه و سلم - فإنه نظر إلى أحد يوما ، فقال :" هذا جبل يحبنا و نحبه " فإضافة المحبة إلى الجبل من باب التوسع إذ لا مشاركة بينه و بين الجبل الذي هو جماد ، و على هذا ورد مخاطبة الطلول و مساءلة الأحجار كقول أبي تمام :

أميدان الهوى من أتاح لك البلى

فأصبحت ميدان الصبا و الجنائب (30)

و لما كان التشخيص من أجمل عناصر الصورة في الغزل ، و ربما كان أقوى إيحاء و دلالة على المعاني من التشبيه " (31)، و لأنه ظاهرة أسلوبية شكلت ملمحا بارزا في شعر العباس بن الأحنف ، و ذلك من خلال تكراره في شعره و كثرة وروده ، فقد أرتأيت أن أكشف من خلال هذه الظاهرة عن قدرة شاعر غزلي عباسي اقتفى أثر الشعراء العذريين في العصر الأموي ، و راح يحرك الطبيعة و يؤنسنها ليجعلها تتعاطف معه فيما يكابد من حب و يعاني من حرقة و ألم و تمزق و شوق ، فإذا الشاعر يضفي طابعا إنسانيا على الموجودات و كأنه بذلك يوسع من دائرة التعاطف معه و مع قضيته . و قد ظهر التشخيص و هو يخاطب ما لا يعقل لافتا النظر إليه و هو يعكس عاطفة الحب العذري العنيف الذي أحياه في هذا العصر عصر اللهو و المجون و الغزل الحسي ، و من هنا تأتي خصوصية غزل العباس بن الأحنف الذي عد

ظهـوره في هذه الفـتـرة شـذوذا على العصـر . و لما كـان أسلوب التشخيص يأتي من باب التوسع في خروجه على المألوف و كسره للقاعدة و العرف العام (32) فكأن العباس أراد بهذا النوع من الأسلوب أن يوجه المتلقي إليه ، و أن يبرز من خلاله قدرته في صنع صور جديدة مبتكرة غير مألوفة و لا مأنوسة .

و قد لاحظ مثل هذه المقدرة على التصـرف في القول و التوسع فيه الجاحظ ، يقول :" لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس و أشعرهم و أوسعهم كلاما و خاطرا ما قدر أن يكثر شعره في مذهب واحد لا يتجاوزه ، لأنه لا يهجو و لا يمدح و لا يتكسب و لا يتصرف " (33) .

جوانب التشخيص في شعر العباس بن الأحنف

1 - خطاب أجزاء الجسم و المعنويات

يجعل الشاعر قلبه مستقلا عنه ، و كذك عينه ، و يقوم بخلق عملية حوارية بينهما ، و ينصب من نفسه حكما في قضية هي قضيته الكبرى ، إنها قصته مع " فوز " التي أحب يقول (34) :

اختصم العينان و القلب ... قالا جميعا : ما لنا ذنب
فقلت : نفسي و ذهبت عنوة ... بينكما هذا و ذا لعب
فقال قلبي : مقلتي أبصرت ... لا ذنب لي أيها الصب
فقلت للعين : سمعت الذي ... يحكيه عن ناظرك القلب
فاستعبرت عند مقالتي لها ... و كان من خجلتها السكب

إن الشاعر لا يريد أن يتحدث مباشرة عن الألم الذي سببه الحب له ، و إنما يلجأ إلى طرق تعبيرية تنأى به عن الوقوع في شرك المباشرة ، و لهذا راح ينحرف عن اللغة العادية إلى لغة غير عادية تقوم على التشخيص و الأنسنة ، فراح يتوجه بالخطاب إلى القلب و العين ليجعلها وسيلة يكشف من خلالها عن حالته النفسية

الممزقة و عن موقفه الانفعالي العنيف إزاء ما ألم به من جراء الحب الضمني .

إن استنطاقه للقلب و العين ، و إدخالهما في حوار يلقى من خلاله – كل واحد منهما باللوم على صاحبه ، فيما توصل إليه الشاعر من حالة نفسية ممضة لدليل ناصع على ما كان يكابده الشاعر من حرق و آلام ، يكاد يتحدث و ينطق بها كل جزء من أجزاء جسمه ، إن استخدام مثل هذه اللغة يعد بمثابة إسناد يخلق لغة شعرية غير اللغة العادية ، إنها لغة ذات مفردات ، و تركيب نظمي (SYNTAX) ، و جوازات ، و تحريمات يبررها الإبداع " (35) . يقول جان كوهن :" و لا معقولية الشعر هنا ليست موقفا مسبقا إنها الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يعبرها ، إذا رغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله بشكلها الطبيعي " (36) .

و إذا كان الانزياح و المفاجأة و توليد اللامنتظر ، و توقع اللامتوقع من علامات الشعرية فإن العباس حقق شيئا من هذا – يبين شخصيته الإبداعية من خلال قدرته على كسر النمط المألوف للغة ، ليكون له لغة جديدة تصدم المتلقي و تحقق المفاجأة لديه .

و هذه لوحة أخرى تبرز الحوار بين العين و القلب ، توجه فيه الذات الشاعرة اللوم إليهما على ما آل إليه ، و يصاب بالحيرة مما يقوله القلب الذي يتهم العين ، و مما تقوله العين التي تتهم القلب ، و لكن النتيجة أن كليهما سبب في أزمته القاتلة ، و يسقط الشاعر ما يكابده و ما يعانيه على القلب و العين ، يقول (37) :

إذا لمت عيني اللتين أضرتا
بجسمي فيكم قالتالي : لُم القلبا
فإن لُمت قلبي قال : عيناك هاجتا
عليك الذي تلقى و لي تجعل الذنبا

و قالت له العينان أنت عشقتها

فقال : نعــم ، أورثنــماني بها عجـبا

فقالت له العينان : فاكفف عن التي

من البخل ما تسقيك من ريقها عذبا

فقال فؤادي : عنك لو ترك القطا

لنام ، و ما بات يخرق السهبا (38) .

يقوم الشاعر بدور العاذلة حينما يلوم عينه مرة و قلبه مرة أخرى ، ليؤكد الدور الذي تلعبه العاذلة في الشعر ، إذ تمتلك وظيفة فنيــة ، فـهي إمــا أن تحــاول أن تعـذل على الإفـراط في الكرم أو الشجاعة أو شرب الخمر (39) . و هنا تعذل العاذلة على الإفراط بما أصاب الشاعر من ضر و أذى بسبب العشق ، و إذا كان الممدوح في القصيدة العربية ينتصر على المحاولات جميعها التي بدلها العواذل لكفــه عن الكرم ؛ لأنه يرى أنه من خــلال الكرم يمكن أن يحــقق ذاته(40) ، فـإن القلب و العين يعـدان بمثـابة المعـاذل الموضـوعي للشاعر ينتصران على محاولة العاذلة كفهما عما ألقاه بالشاعر من أذى بسبب حبه ؛ لأنهما يريان أنهمـا من خلال الإفـراط في ذلك الأذى يحققان للشاعر ذاته ، و عن طريق الحوار أيضا يقوم الشاعر بعملية تبديل للأدوار ، فإذا العين و القلب الملومان يتحولان إلى لائمين ، يقومان بدور العاذلة التي تعذل الشاعر و تلومه على هذا الحب الذي ليس من ورائه من طائل :" فاكفف عن التي من البخل ما تسقيك من ريقها عذبا " .

و يكثر الشاعر من هذه النماذج التشخيصية الحوارية بين القلب و العين ، حتى تصبح طريقة شعرية للتعبير عما يقاسيه من توتر و يعانيه من تمزق يقول (41) :

عجبت لطرفي خاصم القلب في الهوى

و ذو العرش بين القلب و الطرف حاكم

إذا اختصما كان الرسول إليهما

لسان عن الجسم النحيف مراجم

و لو نطقت شكوى الهوى كل شعرة

على جسدي مما تجن الحيازم

لظلت تشكي البث لم تخط كنهه

فقد ملأت صدري البلايا العظائم

إن الشاعر يعبر عما بداخله من جوى و حرقة بشكل تصعيدي تدريجي من خلال أسلوب التشخيص للعين و القلب المتخاصمين في جلب الهوى للشاعر ، فترفع المخاصمة هذه المرة إلى ذي العرش ، و في هذا دلالة على طفح الكيل لدى الشاعر مما يعانيه ، هي معاناة راح يكشف عنها هذا الرسول إلى القلب و العين و هو اللسان الذي بدا مدافعا عن جسم نحيل نحيف ، بل إن الشاعر لا يكتفي بتشخيص القلب و العين و اللسان ليعبر من خلالها عن الانفعالات النفسية و عن المعاناة و التوترات ، حتى يجعلنا نحس أن كل شعرة في جسمه أضحت تنطق بما تجنه حيازيمه من بلاء الحب و لوعة العشق . إنها القدرة الخيالية الفائقة لدى المبدع ، يظهرها عبر إضفاء الجوانب الإنسانية على أجزاء الجسم فتجعل المتلقي يتخيل هذا الصراع المحتدم بين الشاعر و بين أناس كثيرين في داخله ، كلهم يتصارع في شخصه و يلوم و يخاصم و يشكو ، كل هذا يصور عن طريق التشخيص الذي يفجر طاقات تعبيرية مذهلة في نفس المتلقي .

و نلاحظه يخلط التشخيص بالتضاد كي يعمق من حالته التوترية و ينقل إلى المتلقي حيرته و تردده بين اليأس و الأمل ، و

الرجاء و الوصل و ما من شك في أن " ازدياد درجة التضاد ، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق ، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية " يقول (43) :

و قد كنت أهوى صرمكم لو أطقته

و لكن قلبي لم يجد منكم بدا

و حينما يدلف إلى المعنويات نجده يصورها بأثواب إنسانية تثير المتلقي و تدهشه ، و هذا يدلك على قوة الصور و استجابتنا للعاطفة الشعرية " (44) . فالحب يسكن في الفؤاد ، و هو المسؤول عن هذه الاضطرابات النفسية التي تتردد في داخل المحب ، و مما يزيد في طاقة الشاعرية لدى هذه الصور التضاد ، فالحب إنسان يلين للرجاء و يرق و لكنه ذو طبع متغير متقلب سرعان ما يشتد في طور آخر و يلتهب بين الجوانح ، يقول (45) :

ما زال حبك في فؤادي ساكنا و لـــه بزيد تنفسي ترديد

فلين طـورا للرجاء و تـارة يشتد بين جوانحي و يزيد

و داعي الحب يقول و يسأل و يخاطب الشاعر (46) :

لقد قال داعي الحب هل من مجاوب

فأقبلت أسعى قبل كل مجاوب

و الهوى إنسان يتعمد أذى الآخرين و إذلالهم (47) :

أباح حمى قلبي الهوى فأذلـه

ألا ليت لم أخلق و لم يخلق الحب

و الهوى شخص معاند يقف مع الشاعر على النقيض ، ففي الوقت الذي يجحد الشاعر فيه الهوى ، يقوم الهوى بعملية كشف الوقت الذي يجحد الشاعر فيه الهوى ، يقوم الهوى بعملية كشف و هتك لكل الأقنعة و الأغطية التي يحاولها الشاعر . فإذا كل شيء ينطق و كل شيء يتحدث بكل وضوح يقول (48) :

جحدت الهوى حتى إذا كشف الهوى

غطاء جحودي و استنارت حقائقه

سكت و لم أملك شهادات حبكم

و نمت على وجهي و جسمي نواطقه

و الشوق كائن بشري يلبسه تباريحه ، و يوقد النيران في أحشائه ، فتلتهب دواخله و يصم أذنيه عن اللائمين . يقول (49) :

ألبسه الشوق تباريحه	فعنده هم و تعذيب
و أوقد الشوق علي قلبه	نارا ففي الأحشاء تلهيب
ليس بسماع لمن لامه	إن الذي أبلاه محبوب
و إنما هاج له شوقه	طيبة يحظى بها الطيب

و يجعل الشاعر المعنويات أحياء تتصارع ، إنه ينظر إليها نظرة تختلف عن بقية الناس ، نظرة الشاعر العاشق المرهف الإحساس يقول دي سي لويس :" إن الفنان ينظر إلى الأشياء من حوله نظرة تختلف عن غيره من الناس ، إن غير الفنان يتقبل الأشياء على علاتها و يرى تلك الأشياء في ضوء علاقات أكثر نفعية ، و إن حالته الذهنية أشبه بحالة شخص يحب شخصا مألوفا لديه ، و هي تختلف عن ذهنية الشاعر العاشق المرهف الإحساس " (50) يقول :

يا هجر كف عن الهوى ورع الهوى

للعاشقين يطيب يا جهر

مذا تريد من الذين قلوبهم

مرضى و حشو قلوبهم جمر

لولا اعتراض الهجر في طريق الهوى

دخل المحب من الهوي كبر

يخاطب الشاعر الهجر معنفا ، طالبا منه أن يدع الهوى

و شأنـه ، لأنـه يحس في قـرارة نفسـه أن الهجر يحرمـه ممن يحب ، و بتعنيفه للهجر يعطي المتلقي إحساسا عميقا بالحب الكبير الذي يضمره لمحبوبتـه ، إذ الهجر بالنسبة للشاعر أمر مرفوض ، لأنه تعزيز لعنصر الحرمان الذي كان الشاعر يشعر بـه ، و لذلك جاء خطابه له ليكشف عن ضيق و تبرم و شكوى ، لأن الشاعر يرى أن الهجر يمتلك قوة أكبر من قوته " (51) .

و على الرغم من تعنيف الشاعر للهجر فإنه يحس أن فيه جانبا إيجابيا ، و هذا الجانب لا يلمسه إلا الشعراء العشاق الذين امتلكوا إحساسا متميزا عن الناس العاديين كما أشار لويس قبل قليل – و ذلك الجانب الإيجابي في الهجر تمثل له في كبح كبر الهوى و غروره ، لأن الهوى يمنح الإنسان طاقة من الزهو و السمو و التعالي .

و كي يبني الشاعر جسرا من التواصل مع المحبوبة يفزع إلى تشخيص الطيف و الخيال ، فإذا هو يقوم بعملية مناجاة لخيال المحبوبة الذي راح يذرف الدمع و يرق لحال الشاعر ، و يأخذ في الاعتذار إليه ، و كأنه بهذه الطريقة أو هذه الحيلة الأسلوبية يلفت نظر المتلقي إلى تذلل المحبوبة إليه ، و تواصلها معه . و هذا انحراف للغة عن مسارها و هو من الحيل الأسلوبية التي تهدف إلى شد القارىء ، إذ " يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانحراف أو المجاوزة حيلة مقصودة لجذب انتباه القارىء " (52)

يقول (53) :

أما الخيال فإني سوف أعذره عاتبته فأجال الدمع و اعتذرا
و قال لي : لا تلمني لم أزل كلفا حتى أتيتك في الظلماء مستترا

و يأتيه طيفها أحيانا زائرا طروقا ، و لا يخفى على القارىء ما تتضمنه كلمة " طروق " من صيغة مبالغة تدل على كثرة إتيان

الطيف ، ليدلل الشاعر عن طريق إضفاء الأسلوب الانحرافي على إخلاص المحبوبة و على وفائها له . يقول (54) :

زارك بالبستان طيف طروق   ألم من فوز فنفسي تتــوق
لا بأبــي الزور الذي زارنــا   بات رفيقا لي فنعم الرفيق

إن الشاعر بمصالحته للمحبوبة من خلال تشخيص الطيف يزيل عن نفسه توترا عاطفيا عنيفا ، و من هنا تكون الاستعارة – على حد قول لويس – هي اللغة الطبيعية للحالات المتوترة و للإثارة ، لأنها تمكن الإنسان بعنف مركز من التعبير عن الارتفاع في مستوى الموقف الذي تثيره ، و الصور هي كما كانت دوما وسيلة لإزالة التوتر الشديد في الحياة بحيث يمكن أن يعطي هذا لتوتر ضوءا ينير الدرب للإنسان و دفنا لقلبه " (55) .

2 – أنسنة الطبيعة :

يعد شعر الطبيعة بمعناه العام من أقدم فنون الشعر العربي ، فالإنسان بما فطر عليه من الطرب و حب الغناء ، و العربي الذي اندفع في الطبيعة بغير حاجز و لا حجاب أخذ يردد الأصوات ، فيجد في ترديدها متاعا و عونا على تحمل وعثاء السفر" (56) و من هنا كانت ألفة بين العربي و الطبيعة ، على الرغم من قساوتها عليه في أحيان كثيرة . فلا غرابة إذن بأن يأخذ صوره و استعارته و تشبيهاته منها .

الليل:

لقد عمد العباس إلى تشخيص الزمن ممثلا بالليل ليس بساعاته الفيزيائية و إنما بالإحساس به . فقال(57) :

لما رأيت الليل سد طريقــه   عني و عذبتي الظلام و الراكد
و النجم في كبد السماء كأنه   أعــمى تحــير ما لديه قائــــد

ناديت من طرد الرقاد بنومه عما أعالج و هو خلو هاجد

تجسد هذه الأبيات التعارض و التناقض القائم بين الشاعر و الليل ، و هو تناقض يوحي بأن الزمن يمارس سلطته علي الذات الشاعرة دون أن تستطيع هذه الذات أن تقيم تصالحا معه .

فالليل يمثل الطريق المسدود الذي لا يفضي إلى أمل ، فقد جعل إحساسه لليل طريقا لكنه طريق غير سالك ، و يعمق الشاعر إحساسه بهذا الليل من خلال الصورة التشخيصية عندما جعل ما يدل على الليل " الظلام " عنصر عذاب ، و هذا العذاب المتولد من ركود الزمن " الظلام الراكد " ، و كذلك تتكثف في هذا البيت ثلاث صور تشخيصية تشكل علاقة الشاعر مع الزمن .

و يتنامى الإحساس بالزمن المعاكس لإرادة الشاعر من خلال التشخيص الذي عمد فيه الشاعر إلى إطفاء النجوم ، و وصفها بالعمى محدثا أنسنة لما هو طبيعي ، إذ إن النجم الذي يهتدى به ، " و بالنجم هم يهتدون " (58) ، يصبح النجم بحاجة إلى دليل يقوده و يهديه سواء السبيل .

إن هذه الأنسنة للنجم و الليل ما هي إلا انبثاق عن شعور داخلي يتغلغل في أعماق الشاعر و وجدانه ، إذ أن رؤيته الداخلية قد جعلته يرى الليل و النجم على هذه الشاكلة و ليس بعيدا أن يكون الوضع النفسي المؤزم قد جعل الشاعر يشاكل بين وضعه النفسي الحائر و النجم ، فهو يماثل النجم الذي كان يهدي ، لكن هذا التحول و الحالة الشعورية قد جعلت العباس الحائر و الموزع بين أحاسيس متناقضة يرى صورته في النجم الحائر أيضا ، و يأتي البيت الثالث دليلا على شدة المعاناة التي يعيشها الشاعر ، الذي يصرخ في وجه من لا يجيب إذ تبرز في هذه الأبيات صورتان متناقضتان للشاعر و المحبوب ، فالشاعر معذب حائر ، جفله النوم،

و الآخر بعيد عن كل معاناة .

و يعلق نجيب محمد البهبيتي على أبيات العباس السابقة في كتابه " تاريخ الشعر العربي " قائلا :" و الصورة فيها تجتمع إلى الصورة فيلتقيان و يتعاونان على توضيح المعنى و إصابة الجمال ، و ليس فيما قرأت من الشعر ما يعادل في جماله هذا التصوير الرائع لطول الليل على المؤرق فيه ، و اضطراب النجوم في مهاويها من الظلام الغامر ، يراها كذلك من سبهده الهم ، و ليس في الشعر ما يعادل ذلك جمالا إلا القليل النادر ، و ليس يقف عند هذه الصورة الخالدة لحيرة المحب بأرقه ، و لكنه يجمع بينهما و بين المطابقة (59) .

و تظل صورة امريء القيس لليله الطويل الفاتر البطيء كالبعير الجاثم الذي لا يريم (60) ، ماثلة في أذهان الشعراء اللاحقين و هم يعبرون عن همومهم ، فالعباس يرى ليله على أنه ركاب من النوق أنيخت من كل جانب ، و حادث نجوم الليل عن موقعها يقول (61) :

كأن هموم الجن و الإنس أسكنت

فؤادي فما تعدو فؤادي و أضلعي

أنيخت ركاب الليل من كل جانب

و حادت نجوم الليل عن كل موقع

الشمس :

ترتبط الشمس في مخيلة الشاعر العربي القديم بدلالات تحمل طابع القداسة ، فهي المعبودة - الأم ، و من هنا نرى امرأ القيس يربط بينهما و بين صاحبته ، و ذلك لأن المرأة في كل الحالات معبودة رمز للشمس الأم (62) . يقول امرؤ القيس (63) .

برهرهة كالشمس في يوم صحوها

تضيء ظلام البيت في ليلة الدجى

فالشمس المعبودة - الأم تضيء الظلام و تبدده مهما احلولك(64) . و الشمس في عالم الأساطير لها قوة هائلة و مؤثرة في الآخرين ، فلا بد أن تطاع بما تحمله من نور و إشراق .

يقول مصطفى ناصف :" إذا لا بد لنا أن نلاحظ أن الشمس ذات شأن كبير في الأساطير القديمة ، و قد اعتبر إله الشمس منقذا يحرز النصر على الموت لا من أجل نفسه وحدها ، و إنما يفعل ذلك من أجل العالم أجمع ، و لذلك يمكن حياة العالم من النهوض و الإشراق . إله الشمس في الأساطير البابلية يؤسس الاستقرار و يقضي على العزلة و الانتهاء و الاعتساف و يوجد مفهوم القانون"(65) .

و من هنا يمكن لنا أن نفهم سر الأمر الذي أصدره الشاعر للشمس لتؤثر على شمسه و تمنعها من قتله ، و تمنعها من صده . يقول العباس (66) .

ألا إن شمس الأرض فيما يقال لي

تمشت على شمس فطوبى لها طوبى

فقولي لها يا شمس عني ما الذي

يسرك في قتلي ، أما لك من بقيا

تصدين عني أن شكوت صبابتي

و لو تفهم الأخرى تحملت الأخرى

إن الشاعر بتشخيصه للشمس ، و مخاطبته لها من خلال أسلوب النداء أتاح له ذلك أن يعبر عن عدم استقراره ، و فقدانه للحياة الهادئة المشرقة .

و ما تشخيص الشمس إلا لجوء من قبل الشاعر إلى القوى

الأسطورية الرهيبة التي يرى فيها مخلصا له مما فيه ، و يرى فيها أملا في أن تفهم هذه القوى المحبوبة لتعود إليه " و لو تفهم الأخرى تحملت الأخرى " .

و يخاطب الشمس قائلا (67) :

يا شمس بغداد إنني دنف	إذ مات منك الوداد و اللطف
كلفت بالشمس من رأى رجلا	بالشمس يا قوم قلبه كلف

إنه يبث ما به من سقم إلى الشمس ، رمز المرأة ، الشمس ذات القوة و العلو و الإشراق ، ذات التأثير ، الشمس التي تمنح الاستقرار و النهوض ، و باتت تفقد كل هذه المعاني " إذ مات منك الوداد و اللطف " ، و مع ذلك يكلف بها على الرغم من وقوفها منه موقف المعاكس و المعاند .

القمر :

و يلجأ إلى القمر يخاطبه في عليائه ، إنه قمر أزهر و مع ذلك لا يبصر برغم كل هذا الإشراق و النور الذي يبدو منه ، و يدعوه إلى أن يبصر شبيهه في الحسن " المحبوب " ، و يجعل منه وسيطا يبلغه و يبثه ما به و ما يكابده ، و ما يستره عن الآخرين .

يقول (68) :

ألا أيها القمر الأزهر	تبصر بعينيك هل تبصر ؟
تبصر شهيبك في حسنه	لعلك تبلغ أو تخبر
فإني آتيك وحدي به	و أفضي إليك بما أستر
زبالة من دونه و الشقوق	و التعلبية و الأجفر

إن أسلوب التشخيص و بث الحياة في القمر و مخاطبته من خلال صرخة النداء مكن الشاعر من التعبير عما يحس به من عجز الوصول إلى المحبوب الذي أصبحت المسافات المتباعدة بينه و بين زبالة و الشقوق و الثعلبية و الأجفر تحول دون لقائه . إنه يجعله

القمر يبحث له عن المحبوب على الرغم من بعد الشقة على الشاعر بين تلك الأمكنة - يكون قد بث في المتلقي حجم المعاناة ، و أوصل إليه مقدار ما يكاد و يلاقي بسبب المحبوب الصاد.

إن الشاعر بخلعه شعورا إنسانيا على الشمس و القمر يكون قد جعلهما تشاركانه في أزمته ، و في إقناعه بأنها صور تشارك في انفعالاته و أحاسيسه ، و كأنها تسهم في إخراجه من عزلته و تسهم في مساعدته و معاونته .

و " الطبيعي أنه ليس بإمكان الصور الشعرية أن تصور روح الأشياء و ما يجب أن تفعله هو أن تقنعنا عن طريق قوة نابعة من حيويتها الخاصة ، و من أحاسيسنا الخاصة في الاستجابة للوعي بأن تلك الروح يجب أن تكون ... فيجب أن تقنعنا بأنه يوجد تحت المظهر الخارجي للأشياء حياة لا تفهم صفاتها باتصالنا اليوم بالأشياء ، و لا تقاس بالأجهزة العلمية .. و بالرغم من اختفاء العادات البدائية المتعلقة بأمور الروحانية ، فإن الشعر ما زال يحتفظ بدوافعه حية .. و التشخيص هو بقايا الروحانية ، و لذلك يخلع الشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة ، و لكنها أكثر من كونها بقايا أثرية غير فعالة " (69) .

الحيـــوان :

كان للحيوان دور مهم في حياة الإنسان الجاهلي ، و من هنا فلا غرابة في أن نجده يؤنسنه ، و يتحدث إليه ، و يبثه ما عنده من أحزان و هموم (70) . فهذا عامر بن طفيل يحاور حصانه ، على هذا النحو (71) :

إذا ازور من وقع الرماح زجرته
و قلت له ارجع مقبلا غير مدبر

و أنبأته أن الفرار خزاية

على المرء ما لم يبل عذرا فيعذر

ألست ترى أرماحهم فيّ شرعا

و أنت حصان ما جد العرق فاصبر

إن حوار يقوم على التحاد بين الشاعر و حصانه ، و المصير المشترك الذي يلقيانه معا ، فالشاعر الفارس يخشى معرة الفرار و الهزيمة ، فالفرار خزي ، لهذا راح يذكر به حصانه و يدعوه للتبصر لأن رماح القوم مشرعة إلى صدره " ألست ترى أرماحهم في شرعا".

و الصورة التشخيصية وحدها التي حملت إلينا انفعال الذات الشاعرة و إسقاطاتها ما يدور في دخيلتها من هموم و أكفار و هواجس أهمها الثبات في المعركة و خشية الفرار و الصبر على المكارم ، و الإقدام و لكنها صفات راح يبنه لها حصانه و يحاوره بها ، و هي في حقيقة الأمر تسيطر على الشاعر و تعتمل في نفسه ، و من هنا يصدق القول :" بأن عظمة الصورة في تكثيفها للدلالات و نشرها مجالا رحبا للخيال ، و المتدبر للصورة لا يقرأ أفكار الشاعر فقط و إنما انفعاله العميق أيضا " (72) .

و رأينا " عنترة " يعبر عن شجاعته و قوة بأسه من خلال مناداة الفرسان له ، و من خلال محاورته لحصانه و الرماح تتناوب على صدره كما تتناوب الدلاء على البئر ، إلى درجة راح الحصان يجأر إلى صاحبه بالشكوى من خلال هذه الحمحمة التي يطلقها . و عنترة حين يكلم الحصان فهو يكلم نفسه لأنهما متحدان في المصير . " فالرماح مشرعة إلى صدره و صدر حصانه ، ، هما في هذا الموقف يكونان جسدا واحدا ، فليس من الغريب أن يخلع عليه شعورا بشريا ، و أن تبدو صورة الفارس و صورة جواده و كأنهما

مختلطتان " (73) . يقول عنترة (74) :

يدعون عنتـــر و الرماح كأنـها أشطـــان بئر في لبان الأدهم

ما زلت أرميهـم بغرة وجـــهـه و لبانــه حتى تسـربـل بالدم

و لقد شفى نفسي و أبرأ سقمها قيل الفوارس : ويك عنتر أقدم

و ازور من وقع القنـا بلبانـــه و شكا إلي يعبــرة و تحـــمحم

و هذا العباس بن الأحنف يسقط أدواءه المتفاقمة ، و هيومه الملازمة له ، و أشجانه المتعاظمة على حصانه الأشقر الشهري ، الذي جعله يرق لحاله فراح يبكي لما آل إليه ، و يشغل الشاعر مخاطبته لحصانه ليظهر ما يجنه من هوى قاتل و ما يضمره من هموم و أحزان ممضة ، فيرق له الحصان و يتعاطف معه باكيا محمحما يقول (75) .

بدا من أبي الفضل الهوي المتقادم و كل محـــب داؤه متفاقـــم

و لما رآني طال بالباب موقفي أسائل عن شجوي : متى هو قادم

و كنت إذا ما جئت مسح عرفه و صائف أمثال الظباء نـــواعـــم

تنفس تحتي و استهلت دموعه و حمحم لو تغني هناك حماحـــم

إن اللجوء لمخاطبة الحصان و غيره ما هو إلا كشف عن روابط معقدة بين الإنسان و الطبيعة يلجأ إليها الإنسان ليجعلها تتعاطف مع مشاكله .

بل " إن تدفق العاطفة إلى الخارج في عالم الطبيعة و تعمقها في عقل الإنسان هو كشف عن الروابط المعقدة بين الإنسان و الطبيعة و إغناء عام للنموذج الذي يشكله الإثنان " (76) .

و الظبي عند الشعراء - غالبا - ما يرمز إلى من يحبون فهو " رمز المحبوب ، و استشعار له بقوته " (77) . و يخاطب العباس الظبي على أنه المحبوب الذي يقف منه موقف النقيض ، يخاطبه فلا يجيب فهو الداء و الطبيب ، و يستغل ما في الظبي

من جمال لينقله إلى المحبوب .

يقول (78) :

أعياني الشادن الربيب | أكتب أشكو و لا يجيب
من أين أبغي دواء ما بي | و إنما دائي الطبيب
فكم إلى كم يكون هنا | يا أيها الساحر الخلوب
بطرفه تقسم المنايا | و دله تمرض القلوب

و يناجي الشاعر الظبية و يمنحها صفات إنسانية ، و ربما وجد فيها ما يسقطه على المحبوبة نفسها من صفات القطيعة و الظلم ، إضافة إلى ما في الظبي من جانب جمالي يذكره بجمال المحبوب فيزداد انفعالا بما يرى ، و ربما أيضا رأى في حضور الظبي شيئا من التعويض عن هذا الحرمان الذي يعانيه و يكابده ، و لا شك أن مناداته للظبي يشكل صرخة في وجه المحبوب ، و يشكل أسلوبا فيه إثارة للمتلقي لأنه تغيير لمفهوم اللغة و تحويل لها عن مهمتها الأصلية و هو التوصيل ، فبمخاطبته ما لا يعقل على هذا النحو ينبه القارىء إلى ما يعانيه بشكل أعمق مما لو قال ذلك بدون تشخيص إذ " إن هذا الخطاب ، بما هو موجه لغير العاقل ، تحويل للمفهوم العادي للغة بما هي وسيلة للاتصال و للتفاهم و التواصل"(79) . يقول العباس (80) :

أيها الشادن الذي رام صبري | و أبى للوصال يستداما
قد عرفناك مذ زمان و دهر | فعرفناك قاطعا ظلاما

و يقول أيضا (81) :

أشكو إلى الله هوى شادن | يمر بي سهتز مثل القضيب
منعم كالبدر في طرفه | سحر به يجني ثمار القلوب
أورث قلبي من جوى حبه | داء عياء ما له من طبيب

الطير:

يبث العباس شكواه و حزنه إلى القطا ، و يتمنى أن يكون له أجنحة يبلغ بها من يحب ، يقول :

بكيت إلى سرب القطا حين مر بي

فقلت و مثلي بالبكاء جدير

أسرب القطا هل من معير جناحه

لعلي إلى من قد هويت أطير

و لكن الطائر الذي هيج أشجانه ، و ألهب مشاعره و هو ينوح على أيكه هو الحمام ، و نلاحظ أن الحمام على وداعته و أنه يتخذ رمزا للسلام ، راح كثير من الشعراء يتخذ منه مثيرا للشجن و الحزن ، و مرد هذا يرجع إلى أسطورة قديمة تقول :" إن الهديل فرخ من أفراخ الحمام هلك على عهد نوح ، فالحمام تبكي عليه إلى اليوم " فهذا أبو العلاء المعري يورده في معرض الرثاء قائلا (82) :

إنبات الهديل أسعدن أو عدن	قليل العزاء بالإسعاد
إيه لله دركي فأنتن	اللواتي يحسن حفظ الوداد
ما نسيتن هالكا في الأوان الـ	خالي أودي من قبل هلك إياد

و يسقط العباس معاناته و عذاباته على الحمام الذي أثار مشاعره و حبه و حنينه ، يقول (83) :

رأيت الحمام فهيجنني	و فيضن من عبراتي غروبا
نواعم بين غصون الأرا	ك صادفن أمنات و خفضا و طيبا
فلما بكيت و أبكيتهن	تمنيتكم أن تكونوا قريبا

و ينظر إلى الحمام ينوح فينوح ، و تنهمر دموعه تجاوبا معه يقول (84) :

أهاجك صوت قمري ينوح   نعم فالدمع مطرد سفوح

و هكذا نجح الشاعر في إبراز مشاعره و انفعالاته من خلال عملية الإسقاط على الطير لأنه " في الإسقاط تتجلى الحياة البشرية داخل الظاهرة ؛ لأنه يتعاطف و يتجدد مع ما يسقط عليه من نفسه ، ثم إنها النهاية تجسيد و تصوير لآمال الشاعر أو مخاوفه و أحزانه ، تظهر من خلال تصوره لحياة الأشياء كحياته ، فهو بذلك يبث الشعور و الأساس في صوره التي تحمل في النهاية اتحادا بين طرفي الصورة الشعرية " (85) .

فانظر كيف يتحد شخص الشاعر مع هذا الطائر الذي يبكي على فننه غريبا عن أهله ، كلما زاد بكاؤه اصطلحت عليه الأدواء و العلل و الأسقام ، إنه اتحاد مع هذا الطائر الغريب السقيم ، يقيمه الشاعر عن طريق عملية الإسقاط يقول العباس (86) :

يا غريب الدار عن وطنه   مفردا يبكي على شجنه

شفه ما شفني فبكى   كلنا يبكي على فننه

كلما جد البكاء به   دبت الأسقام في بدنه

و من هنا تكون الصورة التشخيصية قادرة على نقل الانفعال و الإحساس لدى المبدع أكثر من غيرها . " و الصورة مظهر حي خارجي شكل ليكون قادرا على التعبير عن عالم من الدوافع و الانفعالات و المعاني لا يحد و لا يحس ، ذلك لأن الفن ليس سوى خلق الصور التي ترمز إلى المشاعر الإنسانية المتلاحمة إنه اتحاد النفس الداخلية بمظاهر الكون و الطبيعة الخارجية، و بذلك تكون القيمة الكبرى للصورة في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعرف للحياة و الوجود"(87) .

أنسنة الجماد : الديار ، الكتاب:

وقف الشاعر العربي القديم طويلا أمام الديار يبكي و يستبكي ، و كان امرؤ القيس إمام الشعراء في هذا الطريق ، و راحوا يخاطبون الطلل حتى غدت مخاطبة الأطلال من سنن ا القصيدة الجاهلية " والطلل هو الماضي الذي ذهب و لن يعود . هو قطعة من الحياة التي تهرم كلما مضى منها جزء . الطلل رمز للماضي الذي لا يستطاع رده كما يقول أبو العلاء " (88) . و " الطلل كان بالأمس دارا عامرة بالبشر و صناع الحياة ، لم يكن هناك ما يعكر صفو الحياة ، و لكن الرحيل يطرأ دواما على موقف الإنسان . الرحلة هي التي نغصت شعور البدوي الفنان بالحياة ، و جعلته يؤمن بأن هذا العنصر المستمر هو الذي يغني الحب و الحياة ، كل شيء يرحل ، الأحبة و الزمن الباقي الذي يعود يوما جزءا من الماضي " (89) .

ظل الشعراء اللاحقون يسيرون على النهج نفسه في مخاطبة الأطلال و وجد الشعراء الغزلون فرصتهم في مخاطبة المكان يسقطون عليه ما يدور في أذهانهم من ذكريات . و هذا العباس يخاطب الديار على هذه الشاكلة " (90) :

أقول للدارس إذ طال الوقوف بها   بعد الكلال و ما العين مدرار
يا دار هل تنفقين القول عن أحد   أو ليس إن قال يغني عنه إكثار
يا دار أن غزالا فيك برح بي   لله درك ما تحوين يا دار
ما زلت أشكو إليها حب ساكنها   حتى رأيت بنا الدار ينهار

يخاطب الشاعر الدار و يعي أنها لا تفقه ، و لكنه يتساءل من خلالها عن سكانها ، و يحول أن يبثها ما يعاني منه من جراء حبه لساكنها ، و كأنه يتوسل للدار كي تتوسط له عند المحبوب الذي برح حبه به إلى درجة راح بناء الدار ينهار معها ، و " إن

استعطاف الديار يصبح ملمحا من مالملامح التي تبرز لحظة العجز الإنساني أمام سلسلة الانطفاءات التي يشاهدها في حياته ، و لذلك يسعى الشاعر إلى أن يقف موقفا يعتقد أنه يعوضه عما يشعر به من عجز ، فلا حول له و لا قوة أمام مشاهد التغيير التي تطرأ على أشياء الحياة التي يتعلق بها تعلقا مباشرا " (91) .

و حينما نلاحظ الشاعر يصرخ في وجه الديار من خلال تكراره لأداة النداء التي تستخدم عادة في نداء الإنسان ، ندرك أن النداء على هذا النحو " يشعر بذلك الانفجار الانفعالي الذي يبرز ذروة التأزم في نفسية الشاعر ، لأنه يرى أن جزءا من ذاته بدأ بالخراب " (92) . و ما انهيار الدار الذي تحدث عنه الشاعر إلا انهيار نفسيته الممزقة ، التي أشرفت على الهلاك .

و يخاطب العباس الكتاب قائلا (93) :

يا كتابي اقرأ السلام على من   لا أسمي و قل له يا كتبي
إن كفا إليكم كتبتني   لشقي فؤادها في عذاب
فإذا ما قرأ تموني فحنوا   و ارحموا كاتبي و ردوا جواب

و يقول أيضا (94) :

أتاني كتاب من خلوب و صدره   عليك سلام ما حلا البرق لامعه
شكا ما به من شوقه في كتابه   و أكثر منه ما تجن أضالعه
فظل يناجيني الكتاب كأنما   تحرك لي حرف الكتاب أصابعه
فبت كأني ممسك رأس حية   يخادعها عن نفسه و تخادعه

فالشاعر يخاطب الكتاب من خلال أداة النداء ، و يأمره أيضا بقراءة السلام ، و تكراره لأسلوب النداء يوحي بأنه في قمة تأزمه و انفعاله ، و واضح أنه يبث الحياة في الكتاب حينما يتخذ من الحوار أسلوبا معها ، و يحمله ما يود قوله للمحبوب .

و حينما يجعل الكتاب يناجيه ، ناقلا إليه أشواق المحبوب

إلي درجة أضحى معها الشاعر و كأن الكتاب تحول بين يديه إلى شخص المحبوب نفسه يقوم بتحريك حروفه ، و هذا تصوير يبين الحالة الصعبة التي وصل إليها الشاعر ، إنها حالة من الهلوسة و فقدان الإتزان ، نقلتها إلينا الصورة التشخيصية للكتاب الذي راح يتعاطف مع الشاعر و ينقل شوق المحبوب ، و يقوم بالتضرع و المناجاة . و ما مناجاة الكتاب إلا مناجاة المحبوب البعيد عن الشاعر ، إلى درجة تصور معها الشاعر أن أصابع المحبوب تعبث بحروف الكتاب و هو يقرؤه . و هذا يتفق مع قول بعض النقاد :" إن الشاعر يستطيع أن يخلق صورة من أي شيء شرط أن تكون استجابته الخيالية لهذا الشيء قوية ،بما فيه الكفاية " (95) .

و هكذا بدا لنا الشاعر عن طريق استخدامه للتشخيص كإحدى طرق التعبير الشعري و كأنه نجح في تحريك الكون من حوله ، و تسخير الطبيعة و أجزاء الجسم و المعنويات للتعبير عن انفعالاته و أحاسيسه و أن هذا الموقف المتأزم الذي كان يعيشه هو الذي فرض عليه أن يقيم علاقات مع أشياء لا يمكن أن تقام معها علاقات و هو موقف قاده إلى أن يسقط ما يحسه و يشعر به من هموم و أوجاع و أسقام على الطبيعة المحيطة به .

أشكر مجلس البحث العلمي في جامعة اليرموك على دعم مشروع هذا البحث .

الهوامش

-shipley ;joseph, t : dictionry of world termp, 1 , ist published , london , 1955 , 305
نقلا عن : كتاب قضايا في النقد و الشعر ، للدكتور يوسف بكار ، دار الأندلس ، للطباعة و النشر و التوزيع ، ص 35.
2 - يوسف بكار ، قضايا في النقد و النشر و التوزيع ، ص 34 .
3 - انظر يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، 1997 ، ص 236 .
4 - العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الطبعة السابعة ، 1968 ، ص 305 .
5 - مصطفي ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت، ص 136 .
6 - عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، شركة المطابع النموذجية ، الطبعة الأولى ، 1980 ، ص 169 .
7 - المرجع السابق ، ص 171 .
8 - شوقي ضيف ، الفن و مذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف بمصر ، الطبعة السابعة ، بدون تاريخ ، ص 212 .
9 - موسى ربابعة : الاستشراق الألماني المعاصر و الشعر الجاهلي ، مؤسسة حمادة ، أربد الأردن ، 1999 م ، ص 64.
10 - المرجع السابق ، ص 65 .
11 - الخنساء ، ديوان الخنساء ، شرح ثعلب ، تحقيق أنور سويلم ، دار عمار - عمان ، 1988 ، ص 109 .

12 - الخنساء :" ديوان الخنساء " ، بيروت ، دار الأندلس ، 1981 م ، ص 127 .
13 - غوستاف فون غرونباوم ، دراسات في الأدب العربي ، ترجمة إحسان عباس و آخرين بيروت ، دار مكتبة الحياة بيروت ، 1959 م ، ص 165 ، نقلا عن موسى ربابعة الاستشراق الألماني المعاصر و الشعر الجاهلي ، ص 66 .
14 - عبد القاهر ، الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق : هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استنبول ، 1994 م ، ص 40 - 41 .
15 - المصدر السابق ، ص 317 .
16 - يوسف بكار ، قضايا في النقد و الشعر ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، ص 38 .
17 - انظر المرجع السابق ، ص 36 .
18 - امرؤ القيس : ديوان امريء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة 1994 ، ص 18 - 19 .
19 - عنترة بن شداد ، ديوان عنترة ، تحقيق و دراسة محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، 1983 م ، ص ص 217 - 218 .
20 - عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ص 138 ، دار الكتاب العربي . القاهرة 1967 م ، نقلا عن علي البطل ، الغزل العذري و اضطرابات الواقع ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ، 1984 ، ص 187 .
21 - المرجع السابق ، ص 187 .

22 - ديوان عنترة ص ص 246 - 247 .

23 - المصدر السابق ص 186 .

24 - جون كوين ، اللغة العليا : النظرية و التطبيق ، ترجمة أحمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعة الثانية ، 1999 ، ص 17 .

25 - المرجع السابق ، ص 29 .

26 - المرجع السابق ، ص 16 .

27 - موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب و التلقي ، مؤسسة حمادة ، أربد ، الأردن . 2000 م ، ص 48 ، ص 50 .

28 - انظر ابن جني : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ج 2 ص 442 ، 444 .

29 - ابن كثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تقديم أحمد الحرفي و بدوي طبانة ، دار النهضة بمصر ، ط 2 ، 1977 ، ج 2 ، ص 78 - 82 .

30 - المصدر السابق ، ج 2 ، ص 82 .

31 - يوسف بكار ، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف بمصر ، ص 438 .

32 - موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب و التلقي ، ص 50 .

33 - أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، دار الكتب ، ج 8 ، ص 254 .

34 - العباس بن الأحنف ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، 1965 ، ص 60 .

35 - بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، التأصيل و الإجراء النقدي ، مؤسسة حمادة ، الأردن ، 1998 ، م ص54.

36 - المرجع السابق ، ص 156 .

37 - العبـاس بن الأحنف ، ديوان ، دار صـادر - بيـروت ، 1965 م ، ، ص 63 .

38 - لو ترك القطا ليلا لنام : مـثل يضـرب لمن حـمل على مكروه من غير إرادته و لمن يستثار للظلم فيظلم .

39 -انظر حسني عبد الجليل ، الغزل في الشعر الجاهلي ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، 1989 م ، ص 87 ، انظر إبراهيم سنجلاوي ، العاذلة في الشعر الجاهلي ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية - الكويت ، 7 (1987) ، ص 35 .

40 - و انظر موسى ربابعة ، قراءة في لامية زهير بن أبي سلمى في مدح حصن بن حذيفة ، مجلة جامعة الملك سعود، مجلد 11 ، 1999 م ، ص 97 .

41- العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص 271 - 272 .

42 - كمـال أبو ديب ، في الشعرية ، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1 ، ص 47 .

43- العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص 111 .

44 - دي لويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة د . أحمد نصيف الجنابي و آخرين ، منشورات وزارة الإعلام ، دار الرشيد ، بغداد ، ص 44 .

45 - ديوان العباس بن الأحنف ، ص 131 .

46 - المرجع السابق ، ص 30 .

47 - المرجع السابق ، ص 45 .

48 - المرجع السابق ، ص 226 .

49 - المرجع السابق ، ص 65 .

50- دي لويس ، الصورة الشعرية ، مرجع سابق ، ص 77 .

51 – موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب و التلقي ، ص 73.

52 – محمد حماسة عبد اللطيف ، منهج في التحليل النصي للقصيدة بحث في مجلة فصول ، ج 1 ، 1996 م ، ص 111.

53 – ديوان العباس بن الأحنف ، ص 150 .

54 – ديوان العباس بن الأحنف ، ص 220 ، الزور : الزائر .

55 – دي لويس ، الصورة الشعرية ، ص 113 .

56 – سيد نوفل ، شعر الطبيعة في الأدب العربي ، ص 36 .

57 – ديوان العباس بن الأحنف ، ص 102 .

58 – النحل أية 16 .

59 – نجيب محمد البهبيتي ، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجرى ، دار الثقافة ، المغرب ، 1982 ، ص 410 .

60 – مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، الطبعة الثانية ، 1981 ، ص 250 .

61 – ديوان العباس بن الأحنف ، ص 102.

62 – علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، الطبعة الأولى ، 1980 ، ص 58 .

63 – ديوان امرؤ القيس : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ، 1969 ، ط 3 ، ص 331 .

64 – الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص 59 .

65 - مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، ص 291 .
66 - ديوان العباس ، ص 16 .
67 - المصدر السابق ، ص 213 .
68 - المصدر السابق ، ص 164 .
69 - د . لويس ، الصورة الشعرية ، ص 123 .
70 - نصرت عبد الرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الأقصى ، عمان ، 1976 ، ص 169 .
71 - ديوان عامر بن الطفيل ، دار صادر ، بيروت ، 1963 ، ص 62 .
72 - عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، الطبعة الثانية ، 1999 م ، جامعة اليرموك ، ص 92 .
73 - علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، 1980 ، ص 154 .
74 - ديوان عنترة بن شداد ، تحقيق و دراسة محمد سعيد مولوس ، دار الكتاب الإسلامي ، ص 190 .
75 - ديوان العباس بن الأحنف ، ص 270 .
76 - سي . دي لويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة د . أحمد الجنابي و آخرين ، دار الرشيد ، بغداد 1982 ، ص 70 - 71 .
77 - إبراهيم السنجلاوي ، الحب و الموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي ، عمان ، 1985 ، ص 210 .
78 - ديوان العباس ، ص 55 .
79 - ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امريء القيس ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1992 ، ص 210 .

80 - ديوان العباس ، ص 55 .

81 - المصدر السابق ، ص 33 .

82 - أبو العلاء المعري ، شرح سقط الزند ، مصطفى السقا و آخرون ، إشراف د . طه حسين ، مركز تحقيق التراث ، القاهرة ، 1987 م ، ج 3 ، ص 971 .

83 - ديوان العباس ، ص 65 .

84 - ديوان العباس ، ص 91 .

85 - مدحت الجيار ، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية، 1992، ص 7

86 - ديوان العباس ، 311 .

87 - عبد القادر الرباعي ، في تشكل الخطاب النقدي ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، 1998 ، ص164 ، ، و انظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام للمؤلف نفسه ، ص 14 - 15 .

88 - مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، ص 236 .

89 - المرجع السابق ، ص 238 .

90 - ديوان العباس بن الأحنف ، ص 132 .

91 - موسى ربابعة ، تشكيل الخطاب الشعري ، دراسة في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حمادة ، أربد - الأردن ، 2000 م، ص 16 .

92 - المرجع السابق ، ص18 .

93 - ديوان العباس ، ص 36 .

94 - المصدر السابق ، ص 36 .

95 - دي سي لويس ، الصورة الشعرية ، ص 103 .

الكواكب في شعر
المعتمد بن عباد الأندلسي

د. عبد الله حمادي
كلية الآداب و اللغات
جامعة منتوري
قسنطينة /الجزائر

لقد حفل شعر المعتمد بن عباد* بظاهرة فريدة قل أن نجدها عند شاعر معاصر له أوسابق له أوجاء من بعده؛ فقد طفحت ظاهرة الكواكب في شعره حتى تجعل المتمعن فيها تشده بثرائها الفاحش وتواردها المطرد الذي يكاد يطغى على كافة أوصافه؛ وقد يكون مرد ذلك في رأينا إلى احتمالين: أو لهما ثقافة الشاعر الفلكية وهوأمر لم يعرج على ذكره مترجمو سيرته الذاتية أو الدارسون لآثارة الشعرية أما الاحتمال الثاني فقد يكون بإيعاز لاشعوري أو شعوري لتغلغل الروح الملوكية التي تعتلج بداخل كيانه فجعله مسكونا بالتعبير عن رفعة جلاله ،وعظيم سلطانه بما يستوجب المقام؛ فكانت الكواكب والأقمار اللألاءة والسيارة هي العاكسة الحقيقية لدرجة الرفعة والبريق والدوام؛ إنها المنارات الهاديات واللآلئ الخافقات التي تعشي بضوئها الوهاج كل مظاهر الظلمة والفناء والسكونية والزوال...لذا يمكن التكهن بالتوفيق في هذا المسعى للشاعر ابن اللبانة في مطولته البكائية والتي مطلعها

(لكل شيء من الأشياء ميقات) والتي جاء فيها مخاطبا المعتمد ومن خلاله آل عباد:

لهفي علي آل عباد فإنهم   أهلة مالها في الأفق هالات(1)

إنها الأهلة أو الكواكب التي تواتر ذكرها بشكل ملفت للانتباه المحير عبر ثنايا المتن الشعري الذي لم يتدرج عادة على ركوب مثل هذه الأوصاف القمرية والتي بزغت مؤشراتها الأولي،

---

*ولد الملك الشاعر المعتمد بن عباد بمدينة باجة جنوب البرتغال حاليا سنة 441 هـ / 1040 م وتوفي سنة 488هـ / 1095 م .

تولي إمارة اشبيلية عام 461 هـ وخلع عام 484هـ .وبخلعه انتهى عصر الطوائف بالأندلس.

أنظر ابن خاقان مطمح الأنفس ص: 2 وابن دحية المطرب ص: 14

كما هو معلوم في تراثنا الشعري الأصيل منذ أن استخدمها الشعراء لتلعب دور الهوادي، أودور شروق وجه المحبوب ؛ وغروب كاسات العقار في الفم الفاغر... وأقصي تجلياتها حسب علمي كان مع الشاعر الجاهلي النابعة الذبيا ني الذي جعل الكواكب مرادفا موضوعيا للملوك ،وقد أقر بذلك لمدوحه المفضل النعمان بن المنذر ملك الحيرة قائلا له شماتة في حساده ونكاية في من يرهق نفسه عبثا من أجل مجاراته .

كأنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب(2)

وأعتقد أنّ من هذه البداية ظل حيز الأقمار محدود الاستثمار من قبل الشعراء، وظل تعداد قافلة الأقمار لايتعدي بضع عينات يقف القمر والجوزاء والثرايا والشمس وأحيانا المشتري والشّعرى في المتن الشعري لتأدية دور المفضي إلى هالة الانبهار بالشيء أو المتلمس الاهتداء إلى المرغوب أو المتمتع بلذة العقار والوجه الصبوح (3) .

هذا ما يمكن اقتناصه من تراثنا الشعري لكن الأمر مع المعتمد قد تجاوز كل التوقعات وبات توجه أو نزوع الشاعر الملوكي يفضي به إلى العب من معين المعالي والتي لاتجد لها منزلا أعز وأطول من منازل الكواكب والنجوم ومختلف الأفلاك السيارة في فضاءات الآفاق اللامتناهية .

إن المتمعن في آثار المعتمد الشعرية والتي جمعت في ديوان متواضع حاول محققه أن يلملم كل شتات ذاكرة المعتمد الشعرية ويأتي بكل ما تبقى من نفاضة جراب هذا الشاعر الأنموذج ليصدم لأول وهلة بالحضور المكثف لولع الشاعر الملك برصد الكواكب والنجوم ومختلف الأقمار في غمار ديوانه الشيق والجميل والممتع.

لقد تمكنت بعد قراءة متفحصة من إخراج عدد مواقع الكواكب وأنواعها حسب التدرج الآتي إذ احتل فيها النجم الصدراة بستة عشر موقعا وتليه الشمس في خمسة عشر موقعا ثم البدر في ثلاثة عشر موقعا والقمر في تسعة مواقع والكواكب في تسعة مواقع أيضا والثريا في خمسة مواقع والسعد في أربعة مواقع والهلال في ثلاثة مواقع والسعود في ثلاثة مواقع والزهراء هي أيضا في ثلاثة مواقع والجوزاء في موقعين والفرقد في موقعين والمشتري والشهب والنيرات وكيوان والمريخ والشراسيف كل منها في موقع واحد ؛ويلي هذه الكواكب ذكر بعض منازلها كالبروج والفلك والنسر والعذراء والأسد وكذلك النوء...

اسم الكوكب	عدد المواقع التي ذكر فيها
النجم	16 موقعا
الشمس	15 موقعا
البدر	13موقعا
القمر	9مواقع
الكواكب	9 مواقع
السعد	4 مواقع
الهلال	3مواقع
السعود	4 مواقع
الزهراء	3 مواقع
الجوزاء	2 موقعان
الفرقد	2موقعان

في حين ذكر المشتري و الشهب والنيرات و كيوان و المريخ والشراشيف في موقع واحد

إنّها نسبة عالية إذا أخذ بعين الاعتبار الحجم المتواضع لديوان الشاعر وسنحاول من خلال هذه المقارنة المتواضعة تلمس المغزى من حضور مثل هذه النيرات في أشعار المعتمد ونبدأ تفحصنا للظاهرة بحسب التدرج العددي التالي :

أولا : النجم : هذا الكوكب الذي حفل به ديوان المعتمد واحتل الصدارة من بين الكواكب الأخرى إذ سجل حضورا كما أسلفنا في ستة عشر موضعا تفاوتت من حيث البعد الجمالي والهدف الرمزي الذي وظف من أجله ؛ فالنجم كما نعلم من خلال تراثنا الفلكي الهائل كان دوره في بداية المطاف الهداية إلى الهدف المنشود، كما أنه من خلال بعده الدلالي يؤشر إلى ما يحدث أو سيحدث ،ومن هنا قال ابن قتيبة "أن لاتقلب ولاتصرف في القلوب إلا بالنجوم عنوا بمعرفة مناظرها .ولحاجتهم إلى الانتقال من محاضرهم إلى المياه وعلمهم أن لانقله إلا لوقت صحيح يوثق فيه بالغيث والكلاء ، عنوا بمطالعها ومساقطها ،هذا مع الحاجة إلى معرفة وقت الطرق ووقت النتاج ووقت الفصال ووقت غور مياه الأرض وزيادتها وتأبير النخل ووقت ينع الثمر ووقت جواده، ووقت الحصاد ووقت وباء السنة في الناس وفي الإبل وغيرها من النعم بالطلوع والغروب "(4) كل هذا الذي ورد ذكره وغيره كثير كان مرتبطا بالنجوم .

والمعتمد كشاعروملك مثقف أحيط علما بماكان متاحا في ثقافة عصره،لم يغفل الاستفادة من هذه الظواهر المقرونة بالسحرية والأساطير فأولى محطاته مع النجم كانت استجابة لداعي الغزل الذي يحتاج إلى مثل هذا البريق ؛فقد ورد ذكر النجم مقرونا بهالة السعد الحافل بالعطاء والنماء ليفضي فيما بعد إلى الانفتاح على هالة الحبور المشوب بالانبهار والحزن والمقرون بفعل

الغياب المتأرجح بين الرجاء والأمل أو الأفول والنقصان على حد تعبير المعتمد فكان دور النجم في هذا الاختفاء الغزلي دور الفاعل في الاحداث إذ يقول المعتمد :

...سرورنا بعدكم ناقص والعيش لاصاف ولاخالص
والسعد إذ طالعنا نجمه وغبت، فهو الأفل الناقص
سموك بالجوهر مظلومة؛ مثلك لايدركه غائص(5)

ولما استحضر أمام المعتمد قول ابن المعتز المُلوكي هو الآخر مبتهجا في وصفه للغناء والطرب كان رد المعتمد على التحدي الفني بالبديل المنتظر ؛لذا جاء دور النجم ليعمل عمل البدل ومعبرا عن الانبهار والمقرون بفعل الاستلاب إذ يقول :

فوقفت ثم محيرا وتسلبت منى يدالاصباح تلك الأنجما(6)

لكن دور النجم في حضرة الخمرة جاء محمولا على الإضافة ومقرونا بفعل الحركة- التناهض- الموحي بالتأهب لاستكمال مجمع الأنوار؛ أنوار زهر النجوم ولألاء الأقداح المفعمة بغبطة الخمرة ...الكل جاء لاستكمال مفعول الحدث:

... وتناهضت زهر النجوم يحفه لألاؤها فاستكمل اللألاء(7)

وإذا كان الأمر يتعلق بضرورة استحضار آلة الغناء ليتم الانغماس أكثر في بوتقة السرور فإن الأنجم الموظفة تراء ت في حالة الجر المحفوفة بفعل الهداية التي تعود من خلاله النجوم إلى دورها التراثي كهاد لطارق ليل أو لمن جاء معور كما يقول عمر بن أبي ربيعة ؛فيقول المعتمد باحثا عن غاية :

...فنسير في طرق السرور نهتدي بحفيهن بأنجم الأقداح(8)

أما اذا اقترنت اللذة بالذكرى فإن النجوم عادة ما تكون رفيقة لمثل هذه المتاهة الذهنية ولتؤدي دور الأنيس المضمد للجراحات وبخاصة إذا تعلق الأمر باستحضار المعتمد لهول

المصاب الذي أودى بأولاده الثلاثة فتجد النجوم تتحكم في زمام الأمو لتؤدي دور الفاعل متوسطة بين فعلي الحركة دار وسكر اللذان يقدمان حالة من حالات التحول والغياب :

في ليلة دارت علي نجومها حتى سكرت بكلف قوت الأنفس (9)

وتنعتق النجوم في حالة الوصف لتأتي في صيغة الجر موشيه ظهر المجن الموصوف وتعقد القران بين الآطواق والأوفاق .

...وتزدان أطواقه بالنجوم كما لبس الآفق ثوب الصباح (10)

وحين صعد المعتمد من نبره إزاء عزة ملك والده المعتضد أورد النجوم مقرونة بفعل المستقبل المتنامي في درجة صعود سلم المعالي، فكان دورها مفعولا به أمام إرداة الفاعل الممدوح

...لازلت تنتعِلُ النجوم وخدقتلك في التراب (11)

لكن لما أراد المعتمد نفي النفي للإثبات عمد إلى توظيف النجوم في صيغة الاضافة ليؤكد إلى ممدوحه المثنى عليه الشاعر عبد الرحمان بن ظافر المعروف بالدباغ أنه يمتلك زمام الكلم المصفى الذي يشرق إشراقه النجوم من خلال الحلك :

... أمطلع زهر نجوم الكلا م ومشرقة من خلال الحلك (13)

وحين تعلق الامر بإخفاق المنجم وحصل من أمر يوسف بن تاشفين ما حصل كان على المعتمد أن يجعل النجوم تفند رأي المنجم ويكون دورها خبرا مقدما ليجعل حد تكهن والاستفهام والتساؤل المحرج ويقرن كل ذلك بأفعال وحروف القطع كعاد، وقد لتسد مسد التردد والأمل المغيب:

...أرمدت أم بنجومك الرمد فقد عاد صدا كل ما تعد (14)

إلا أن يوم "العروبة" كان بالنسبة للمعتمد يمثل أكثر من معنى ومن مغزى وهو يوم أشاد فيه المعتمد مقرا لخصمه يوسف ابن تاشفين بصدق العزم وحسن البلاء لأنه هو القائل فيه دون

سواه تقريبا :

..." ويوم العروبة ذدت العدى نصرت الهدى وأبيت الفرارا

ولولاك يايوسف المتـقي رأينا الجزيرة للكفر دارا (15)

ويوم العروبة كما هو معلوم؛ هو يوم الزلاقة عام 479 هـ / 1086 م المعروف في تاريخ انتصارات الأندلس الكبرى على المسحيين الأسبان وفضل التسمية بهذه الصيغة يعود إلى المعتمد حسب علمي ،والمؤرخون والتراجمة هم عالة عليه فواجد كابن خاقان مثلا أكثر من ترديد هذه التسمية المدوية ولا نعثر في كتاباته على تسمية الزلاقة (16) هذا اليوم كان مشهورا ومشهودا وكان فيه للنجوم حظ الحضور كيوم عمورية وإن كان يوم العروبة أكثر وقعا ... فدور النجوم جاء ليقترن لمعانها بلمعان السيوف وهي سمة من سمات الألى الذين ترسم خطاهم المعتمد ويعتبر نفسه فرعا من أصولهم، وفعل الرؤية الذي ينصب مفعولين بقوةاختراقه جرّ في طريقة النجوم لترى رؤية العين المجردة بين نور الضحى والغبار المثار؛ أي بين نقيضين دائمي اللمعان حتى ولو في حالة احتدام الصراع كماهي الحال في يوم العروبة :

...رأينا السيوف ضحى كالنجوم وكالليل ذاك الغبار المثارا(17)

وعلى إثر كل مظاهر الابتهاج والنور التي أوقدت نجوم قلب المعتمد يأتي دور النجوم الثاني ليقتفي آثار التي أدمت قلب المعتمد وهو يفتقد أعز مالديه المال ، الولد ، السلطان ، العزه ، الجاه ويعوض كل ذلك بالثكل والحزن والمنفى وهكذا ... فللنجوم مطالع كما أسلفنا الذكر وبمطالعها يكون الاهتداء وبعده النجاة .

وفي المقابل فللنجوم مغارب أو مهاو وبها يكون التية والحيرة ثم الخسران المبين . فلما سقط ولده الفتح المأمون بن عباد أبو النصر ، وأبو عمر وسراج الدولة وكذلك الراضي أبو خالد لم

يكن أمام الشاعر ،والفارس المهيض الجناح من بد سوى التوسل برفعة النجوم لأنها قرائن للعزة حتى ولو جاءت في ضيافة الجر المعدوم الفعل والفعالية فيقول المعتمد باكيا شاكيا :

... ينحن على نجمين أثكلن ذا وذا

وياصبر ماللقلب في الصبر من عذر(18)

ودائما بنفس وتيرة السياق الجنائزي المؤثر يرفع المعتمد من شأوالقتيلين ليصدر بهما الابتداء المعطوف على ما سبق الواقعة ويعرف في الوقت ذاته بالمكان- الفلك -الذي هوى فيه النجمان برغم بريق نور الشباب فيكون كما هو متوقع من سياق الجملة خبرهما القبر وفعلهما الإحتواء:

... ونجمان زين للزمان احتواهما

"بقرطبة" النكداء أو "رندة" القبر (19)

والعجب كل العجب أن ترى قرطبة هنا تنعت بالنكد وقبل هذا الوقت كان المعتمد في زمن النجوم الطوالع يخاطبها بهذا التشوف المسكون بالغرام :

...خطبت قرطبة الحسناء إذ منعت

من جاء يخطبها بالبيض والأسل

وكم غدت عاطلا حتى عرضت لها

فأصبحت في سر المحلي والحلل(20)

إنها صورة كرست حضورها في الشعر الغربي وفازت بقصب السبق في مجال التصوير الفني حتى غدت شرعة ترسّم خطاها شعراء الأمم الأخرى وخير دليل على ما نقول هو احتفال "شعر التخوم الإسباني" بمثل هذه الصور التي تعرض مدن الأندلس ، وغرناطة منها على وجه التحديد، أمام المتدافعين عليها من الملوك الغزاة عروسة تمتدُيدُ العرسان إليها طالبة الزواج منها وكان الملك

الإسباني "الدون خوان" من القرن الخامس عشر هو أحد المغرومين بها كما صورته أشعار التخوم في القصيدة الشهيرة في الأدب الإسباني "ياابن الأحمر ياابن الأحمر...

وبعد هذا الفضل نعود ثانية لنقول إن الشاعر المعتمد لم يجد من مناص سوى اللجوء مرة أخرى إلى النجوم فالموقف مُلوكي حتى ولو تعلق الأمر بالسقوط ،والإذعان لإرادة أعظم وأقدر من أي مقاومة؛فالأمر والنهي واجب في مثل هذه الحالات ،والنجم مجرور وفاعل فالأمر سواء لأنهما قد حُوصِرا بفعلي البكاء والحزن كما أقر الأمر :

..... فقل للنجوم الزهر يبكيهما معي

لمثلهما فلتحزن الأنجم الزهر(21)

إنها لحظات النجم إذا هوى ... ولابد من الفاعل أن يكون لا يطاق فألحاظة النارية كانت بحجم كوكب النحس كيوان :

... لقد هوى بكما نجمان ما رميا

إلا من العلو بالأحاظ كيوانا(22)

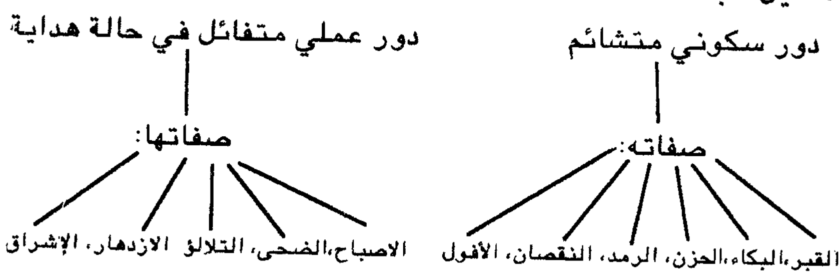
ويختم المعتمد مطاف الحزن المعبر عنه بواسطة النجوم متهالكا في طريق الدركات ليعشي في الختام قمر القضاء والقدر بقاياالنجم بأغمات ، لذا توجب نصب النجوم أمام فعل الغياب فالكل يسري إلى أجل وكل جار سيلقى غاية الأمد :

.... أن النجوم التي غابت قد اقتربت منا

مطالعها تسري إلى القمر (23)

وفي ختامنا لعرض دور النجوم كما شاء لها المعتمد يمكن الخروج بملاحظتين في غاية المغزى ، فالنجوم في ديوان المعتمد لعبت دورين : دور عملي متفائل ودور سكوني متشائم . فالدور العملي المتحرك لاحظنا من خلاله النجوم كانت في حالة هداية

ودليل لذا اقترن حضورها بصفات كالإشراق والإزدهار والتلألؤ والضحى والاصباح .... أما في دورها الثاني فكانت النجوم مقرونة بالأفول والنقصان والرمد والحزن والبكاء لينتهي الكل إلى مصير القبر... إنها فطنة الشاعر التي فطر عليها ،فما إن تضافر الشعور واللاشعور حتى توازن الانسجام وأدرك الفن الأصيل مبتغاه .



ثانيا : الشمس

تتصدر الشمس بعد النجم في ديوان المعتمد قائمة الكواكب السيارة المعبر بها كمعادل موضوعي على اختلاجات المشاعر ومعاناتها ...وليس بغريب أن يحفل شعر المعتمد بحضور كوكب الشمس ،فالمتن الشعري الذي يستند إليه ويعتبر نفسه فرعا من أصوله قد قرن، منذ فجر الإنشاد الأول ، الشمس بأبهة الملك فهم الشموس ودونهم الكواكب الهاويات ... ولما تعلق الأمر هنا بشاعر وملك ، في ذات الوقت، مع الإنتماء إلى أصول ملوكيات استحضار الشمس فيه أكثر من ضرورة فعزة الملك وهمه النفس وعلياؤها تربأ بالمعتمد بما دون الشمس مطمحا أو مرقاة ،لذا توزع حضور الشمس في شعر المعتمد بكثافة وجاء ليغطي خمس عشرة محطة أو يقطع خمسة عشر فلكا من أفلاك العزة والجلال فيساعد بريقها على ابتهاج الغزل وروعة الوصف والحبور .

فالشمس كانت تعني الكثير بالنسبة لميراث الشاعر لذا تفنن السابقون واللاحقون من بعدهم في التأنق في رصد أطوارها وأنوارها بل أشعتها مع الاهتمام بمواصفات إشراقها ومطلعها وغسقها كما تفننوا في ابتكار الأسماء التي تليق بهيبتها وجلالها وحرارتها واعتدالها فسمت العرب الشمس بالذكاء بضم الذال لأنها تذكو كما يذكو النار ... كما لقبت بالجوناء لشدة بياضها وقيل لها بلغة العشاق الغزالة .

وقد كان المعتمد وفيا لميراثه الشعري والمعرفي من علم الفلك والأنواء ،فجاء موضع الشمس في شعره ليلبي حاجة فنية ومعرفية في الوقت ذاته، ولم يكن من قبيل الصدفة أو الاحتذاء بالدربة والمجاورة .فشعر المعتمد كان دقيقا في التمييز مثلا بين طلعة الشمس في البكور والآصال ... وللشمس كما نعلم أحوال في الطلوع والغروب والزوال فعند طلوعها مثلا تطرف أي تضطرب وترتعش ، ولما تستوي في ارتفاعها تجد العيون الناظرة إليها تنكسر لذا كان المعتمد مصيبا في توظيف مشهد الشمس ليعبر عن نور النور أو إشعاع التوهج المسلط من طلعة الحبيبة...... كما كان دقيقا في ربط الكسوف بالشمس وترك فعل الخسوف للقمر وهو ما يجعلنا نتمكن من تحديد الفاعل والمفعول به فالقول الصائب كما أقره علم الفلك أن الكسوف من خصائص الشمس والخسوف من خصائص القمر لذا ترافق كل من فعل حجب وخسف ليؤديا الدور المنوط بهما فيتسبب فعل حجب المصحوب بالقيام ليجر الشمس بالإضافة ويؤكد فعل كسف للشمس دور الفاعل المسلط عليها من قبل القمر الذي لم يظهر مقرونا بفعل الخسوف وإلاوقع عليه فعل الفاعل؛ فالقمر هنا المتسبب في خسوف الشمس مما جهل شعاع الشمس يحال بينه وبين الناظر إلى درجة تدفع

بالنظر إلى اللجوء إلى فعل الاستشراف الذي تتحدث عنه العرب :

قامت لتحجب ضوء الشمس قامتها

عن ناظري ، حجبت نظر الغير

علما لعمرك منها أنها قمر

هل تكسف الشمس إلاصفحة القمر(24)

ونروح متدرجين مع حضور الشمس كما ورد ذكرها في ديوان المعتمد لنجدها في محل البدل في فضاء القلب الذي يحل محل البروج حتى يكون محطة للمرغوب :

... ياأيها الشمس التي قلبي لها أحد البروج (25)

ولما تعلق الأمر بمصدر النور كان لزاما أن ينشد الشاعر صياغه التعجب لأن فعل -ريعت -المبني للمجهول كأني به في سياق التجاهل المعلن لأصل الشئ ؛فالبرق المكرر واللمعان المبالغ فيه والأنوار كلها فروع من أصل واحد هو شمس الضحى التي حلت محل الخبر لترفع اللبس وكأنها تخبر في التساؤل الاستنكاري لتقول ما الداعي إلى الفزع في حين كان يستلزم الاطمئنان ففي آخر الهجرة الفروع تعود إلى أصلها :

... ريعت من البرق وفي كفها

برق من القهوة لماع

ياليت شعري وهي شمس الضحى

كيف من الأنوار ترتاع؟ (26)

ودائما في سياق التعجب والانبهار بالمشاهد التي تحدثها دوال الشمس في الكائنات المنحدرة من شعاعها، فغلام المعتمد الذي اقتحم غمار "يوم العروبة "-الزلاقة- دارعا ومفعما لم يكن أمام الشاعر من بد سوى الاستعانة بفعل(حسب) الذي يسطو على مفعولين حتى يتساوى شعاع الحيا المنبثق من تحت الشعاع مع

شعاع الشمس المنبثق بدوره من الضحى الملفع بالسحاب المعنبر مع حذف كل قرائن التشبيه حتى يكون المشهد بليغا .

إذا ما اقتحمت الوغى دارعا وقنعت وجهك بالمغفر
حسبنا محياك شمس الضحى عليها سحاب من العنبر(27)

ويلجأ المعتمد مرة أخرى إلى حالات الكسوف والخسوف، ويأتي نفي الغياب متضمنا في سياق الحضور أمام إرادة الفاعل الشمس ومن هناك يتعين على اللائم أن لايكون أكثر قسوة لأنه لو وعى الموقف لعذر، فالزوجة المحبوبة الشمس حضورها يستدعي الكسوف أو الغياب:

.. خليلي قولا هل علي ملامة
إذا لم أغب إلا لتحضرني الشمس(28)

وحين يحل الممدوح الوالد محل الشمس يكون الابتداء ضرورة فينتج عنه فعل الخجل والغياب وهوموقف قريب مما سبق ذكره مع الزوجة:

.. الشمس تخجل من جمالك فتغيب مسرعة لذلك(29)

لكن طلعة الشمس، كما سبق وأن ذكرنا لها دلالتها الجمالية والحسية فبكورها غير أصيلها.. وهنا أوردها المعتمد مقرونة بالنداء وتشكل تقابلا مماثلا للجود الذي هو أحلى على قلب الشاعر من كل مظاهر الابتهاج كالزهو بالظفر وإدراك المأمول والاستمتاع بغناء المغنية "أريْوى" مع كاسات الصبوح وإضافة الشمس هنا معنوية:

الجود أحلى على قلبي من الظفر
ومن منال قصي السؤل والوطر
ومن غناء "أريوى" في الصبوح لنا
ياطلعة الشمس في الآصال والبكر!(30)

حين تعلق الأمر باجتماع الأحبة وأصدقاء الشاعر مع الغبطة التي رافقت مجلسهم كانت حالهم آنداك حال الشمس في طلعتها في الصباح والتي تكون عادة في حالة ترنح أوميلان

قد طلعتم بها شموسا صباحا

فاطلعوا عندنا بدورا مساء(31)

لكن مواطن الجمال التي خلد منجزاتها المعتمد في مدينته الأميرة إشبيلية التي تشمخ بها مقاصره وقصوره" كالزاهي" و"المبارك" و"سعد السعود" جعلت المعتمد يلجأ إلى الشمس ليتركها تفعل فعلها فيهم ساعة الطلوع وساعة الغروب فيتقابل الضحك مع ماء النضار المذهب، ويعجب في آخر الأمر من تجرؤ الأقدار على اقتحام عظمة كل ذلك محاولة طرق ساحة مالايطرق ومستعملا فعل خلص كدلالة على الاختلاس والتسلل من بين زحام المسرات :

ماضاحكته الشمس إلا خلته

نضحت جوانبه بماء نضار

ياشمس ذاك القصر كيف تخلصت

فيه إليك طوراق الأقدار ؟ (32)

وتبقى الشمس حاضرة مع المعتمد وبخاصة إذا تعلق الأمر بمشهد ملوكي كتقاسم الهدايا بين الأحبة فالغزال للغزال في هذه الحالة والهلال للشمس حتى ولوكنا نعلم أن التأنيث والتذكير لكليهما لا يعيب :

بعثنا بالغزال إلى الغزال وللشمس المنيرة بالهلال(33)

ويصل المعتمد إلى نهاية المطاف مع الشمس ليعيد على الأذهان تأكيد رأي الفلكيين العرب القائل بأن الشمس لما تتم طلعتها تنكسر العيون عن النظر إليها وهو المقصود بقول الشاعر

من يرم ستر سناها لم يطق، فشعاعها القوى يحول بينها وبين الناظر إليها ويمكن النظر إليها في مثل هذه الحال بواسطة الاستشراف الذي يعني وضع اليد فوق الحاجب لذا لجأالمعتمد إلى الإخبار بالشمس على أصله ومجده الكريمين فهي سناء وسنا وفي النهاية تبقى الشمس هي البدء وهي الختام موضع الشمس كخبر جاء ليعا ضد مجد أسلاف المعتمد ويضفي عليهم نور النورحتى تنعدم الوسيلة إلى اتقاء مفعول السناء الذي جاء في صيغة الجمع وشُوهد شهود معاينة وليس شهود إخبار أو إشعار وبهذا غلق المعتمد الباب في وجه كل من لا يصدق معتمدا على أفعال الجرم :

مجدنا الشمس سناء وسنا — من يرم ستر سناها لم يطق

وقديما كلف الملك بنا — ورأى منا شموسا فغسق

قد مضى منا ملوكا شهروا — شهرة الشمس تجلت في الأفق(34)

وما يمكن ملاحظتة في خاتمة استحضار الشمس في شعر المعتمد أن دورها كان في الأغلب الأعم جاء مؤازرا للوظيفة الجمالية والحسية لذا كان مصحوبا أو مدعما بصفات الإبتهاج كالسناء المتكرر ، والضوء والبرق المتكرر واللمعان والأنوار والصباح .

ونجد حضورها كذلك يأتي مدعما بأفعال التألق والانبثاق من مثل ارتاح واقتحم ، وحضر ، وطلع ، وضاحك ، ونضح وخلص وبعث ورأى واشهر وتجلى....

أما الوجه الآخر المعبر عنه بحضور الشمس فهو الانكسار وتصاحبه مواصفات كالغسق والمغيب والقناع والمغفر والسحاب والخجل والستر والحجاب والكسوف والعنبر ... كما تدعمت هذه المواصفات الانكسارية بأفعال الضمور كغاب وحجب وقنع وستر ومضى وهي مواصفات وأفعال عاضدت الشمس لمؤزراتها عن الايحاء باقتراب حلول الطوارق المنذرة بالزوال .

ثالثا : البدر

لقد تصدر البدر قائمة الكواكب بعد النجم والشمس مباشرة واحتل في ديوان المعتمد ثلاثة عشر موقعا رغم دوره المقل في الحضور في فلك السماء ككوكب؛ والبدر هو القمر وهو الهلال ولكن إذا أردنا أن نقرب الفهم من الأذهان أكثر قلنا إن البدر هو سن الشباب بالنسبة للقمر وبذاك يكون القمر يمثل الشيخوخة والهرم، والهلال يمثل الطفولة؛ فالقمر هو التجربة والحنكة والتروي وجلال الوقار، في حين يمثل البدر الاندفاع والخيلاء والزهو المصحوب بالعنفوان الشبابي ، أما الهلال فهو البراءة والسذاجة في معانيها الإيجابية .

فالبدر، أو القمر، كما نعرف علميا لايضئ بنوره الخاص كما تفعل الشمس بل يعكس أشعة الشمس ، وربما لهذا السبب كان استحضاره شعريا من قبل المعتمد مواليا وراء الشمس ، ومن حسن حظ البدر أن عمره الحقيقي يبدأ ليلة أربع عشرة إذ يصادف وجوده الشمس في مقابله فتضاء صفحته كاملة ويتم بذلك جماله الشاعري وتألقه المبدع والمندوب من قبل الشعراء ...

وقد لا نعجب إذا كان البدر ، الذي لا يزيد عمره عادة ، عن الثلاثة أيام وهو يحتل في اكتماله هذا المحل الأرفع في شعر المعتمد ... فالظاهر أن اكتمال هيبة الملك لا تضاهى إلا باكتمال صفحة البدر لذا كانت فاتحة الاستنجاد بالبدر من طرف المعتمد محمولة بصرخة النداء المنبه للمخاطب، وهو القريب البعيد في الوقت ذاته، مع التأكيد على استعمال الإضافة المعنوية في نظم البدر في سياق الكلام حتى تكون قادرة على أن تعكس الإبتداع والحسن والإحسان كصفات للمعشوق الذي حل محله بدر التمام

حين حظي كما قلنا بالإضافة المعنوية التي تمتلها شدة الظلام آنذاك يكون للبريق البدري مفارقة جادة بين تقيضين: السواد والبياض؛ إنه العشق في زمن الملك والتملك :

... يابديع الحسن والإحسان، يابدر الدياجي (35)

ودائما في سياق الإفضاء للمعشوق؛ وهي أم الربيع ، اعتماد التي ملكت شغاف قلب المعتمد بشطر بيت من الشعر! فقيدته به إلى الأبد أو إلى لحظة الخسوف ، فهي أيضا تحظى بالإضافة المعنوية في تمامها للبدر وبخاصه إذا كان فلك طلعته قلب الشاعر .ومن هناك كان نفي النفي إثباتا ليرفع حصار الذنب المتوقع:

... تطن بنا أم الربيـــع سآمـــة

ألا غفر الله ذنـــبا تواقـــعـــه

أأسأم ظبيا في ضلوعي كناسه

وبدر تمام في فؤادي مطالعه؟(36)

ويروح البدر بفعل مفعوله في الشاعر زمن أيام تمام العز والاكتمال فسوار المعشوقة هو ببساطة متناهية منعطف البدر:

... وليل بعطف النهر لهوا قطعته

بذات سِوار مثل منعطف البدر(37)

ويتحدد أكثر دور البدر الزمني ليتقاسم أيامه المعدودات القليلات مع أيام الوصل التي أكد عليها معظم الشعراء العشاق؛ إنها لحظة عابرة وإن طالت لذا فإذا أضيف إليها التهديد بالهجر من قبل المقلّ بالوصال يكون الإندار بالخسوف متوقعا :

أكثرت هجرك غير أنك ربما

عطفتك أحـيانا علي أمـــور

فكأنما زمن التواصل بينا

ليل ... وساعات الوصال بدور (38)

ولما شعر المعتمد بها جس النشوة يهزه طربا لجأ من توه إلى البدر ساعة التقائه بالجوزاء التي تعد من الكواكب اليمانية وتسميها العرب "الجبار" تشبيها لها بالملك ، ولما يصير البدر – المعتمد– في إحدى منازلها يظهر على جبينه التاج فالرأس تمثله مجموعة الكواكب التي يسميها الفلكيون العرب < الهقعة > وهي كواكب صغيرة مستديرة متناسقة كالعقد تسمى تاج الجوزاء (*) لذا عمد المعتمد إلى هذا التشبيه الفلكي البحت والموافق ، الذي ما من شك أنه ثمرة ثقافة فلكية معتبرة يحظى بها المعتمد وإلا ماكان في وسعه أن يهتدي إلى مثل هذا السياق الشاعري الفريد :

...ولقد شربت الراح يسطع نورها   والليل قد مد الظلام رداء

حتى تبدى البدر في جوزائه   ملكا تناهى بهجة وبهاء

لما أراد تنزهــا في غربه   جعل المظلة فوقه الجوزاء

وتناهضت زهر النجوم يحفه   لألاؤهــا ، فاستكمل اللألاء

وترى الكواكب كالمواكب حوله   رفعت ثرياها عليه لواء(39)

ودائما مع جو الانبهار والبهجة وأريحيةالعزة الملوكية يلجأ المعتمد إلى الاستعانة بالبدر لأنه لا يرى أملح وأكمل من صورته المعارة في صورة والده المعتضد، وحتى يكتمل بهاءه يعارضه بالنقيض المطلوب والمناسب ألا وهو الظلام حتى يستفحل شأن الأضداد ساعتها تجوز الإضافة المعنوية:

..... أوجه البدر يشرق في الظلام

وسترالله مد على الأنام!(40)

وفي ذات السياق يعمد الشاعر الملك إلى فرض موازين التداخل بين أبهة ملك والده وما تمثله وبين طلعة وهيبة البدر وما توحي به ساعة التوسل به لإتمام التام :

.... والبدر يطلع ناقصا   حتى يتمم من كمالك (41)

والبدر هو شارة وهناء؛ بل قل لحظة عبور فريدة الندرة، ففي تمام طلعته يرخى ستر النعمة على الخليقة:

.... ليهنني إن طلعت بدرا لأعين الخلق مستتما! (42)

والبدر دائما في مثل هذه اللحظات الاحتفالية يكون لحظة فن لاتقاوم وبخاصه إذا تكون الحال على ماهي عليها في مجلس متعة كما هو الشأن مع جماعة الكتاب والشعراءوالوزراء الذين جمعتهم المتعة في الزهراء فكان المعتمد مراسلا من بعيد شموس الغبطة متلمسا منها انعطاف الأماسي وما عليها إذا استحالت إلى بدور فاللحضة واحدة وكوكب الشمس والبدر مافي تراسلهما وتبادل مواقعهما من بأس يذكر :

... حسد القصر فيكهم الزهراء،

ولعمرى وعمركم ما أساء!

قد طلعتم بها شموسا صباحا،

فاطلعوا عندنا بدورا مساء (43)

وفجأة ، نجد المعتمد يغير من حقيقة وظيفة البدر وذلك لما تعلق الأمر باشتعال نار فقدان الأحبة من البنين ، وضياع الملك وقرب النهاية ولم يلتفت المعتمد إلى مثل هذا التوظيف البدري المخل بالسياق العام الذي جاء البدر طوال دورته محدثا به وعنه إلا في ثلاث محطات شاذة وحزينة :

واحدة عند الفاجعة التي أحلت بأولاده الثلاثة ، والثانية في اعتذاره لشاعره الوفي ابن اللبانة الذي عايش مرحلة خسوف الملك المعتمد الذي كان قبل موعد المأساة بدرا يملأ الدنيا سناء وسنا والثانية وهويوصي وصيته الأخيرة لكي تكون شاهدا على قبره الذي سيضفر بأشلاء ابن عباد. فهي محطات كان من المفروض أن لا تكون فيها للبدر محطات ولكن ملوكية النفس وعلو همتها

تجعل البدور تظل بدورا حتى في نهاية دورتها التي غالبا ما تنتهي بالخسوف أو بالمحاق ،ومن يبكي ياترى المآتم خير من الأنجم الزهر التي تعرف باسم "بنات نعش" ، وقد وفق المعتمد أيما توفيق في استخدام فعل خمش للتعبير عن الحرقة المتزايدة المعبر بها عن المصاب:

ترى زهرها في مأتم كل ليلة

يخمشن لهفا وسطه صفحة البدر! (44)

ويرد على ابن اللبانة الشاعر الوفي والمتعجب من مآل سيده مذكرا إياه بأن البدور هي بدورها تعرف الخسوف؛ وخسوف البدر كما هو معروف يأتي عندما تدور الأرض حول الشمس ويأتي عليها ضوء الشمس فتلقي ظلا طويلا في الفضاء. يحجب ضوء الشمس ويأتي على جزء معين من الفضاء الذي خلفها ، فإذا مر القمر من هذا الجزء المعتم فإنه يحجب عن ضوء الشمس بالأرض فيصبح معتما ويحدث ذلك فقط عندما يكون القمر بدرا كاملا وهذا هو المقصود من كلام المعتمد وهو كلام علمي ينم عن دراية المعتمد الواقعية بعلم الفلك ، لأن البدر في ذلك الوقت يكون معاكسا للشمس وهنا يمكن اعتبار يوسف بن تاشفين، من باب المجاز، هو المعني بفعل حدث الخسوف الذي أصاب بدر التمام -المعتمد -أو قل هو القدر :

ولا تعجب لخطب غض منه

أليس الخسف ملتزم البدور ؟(45)

ولما يتفاقم شأو المصيبة يكون مآل البدر الظلمات ، وظلمات المعتمد التي تنتظره بعد هذا الخسوف القصري هو" قبر الغريب .. أهو الحق ... أوهو الميعاد "كما تنبأ بذلك قبل الموعد ... وهو توفيق في توظيف البدر لغرض شاعري استدعته ضرورة

المقام :

... بالدهر في نقم ، بالبحر في نعم

بالبدر في ظلم بالصدر في النادي (46)

ولو أردنا الخروج بملاحظات جمالية من هذا التوظيف الموفق لهالة البدر من قبل المعتمد لقلنا في يسر إن البدر كان في معظم الفضاء الشعري مدعاة للمسرة ومعادلا طبيعيا لأيام الهنا لذلك رافقت طلعته البهية أوصاف الجمال في قمة معانيها كالبديع ، والحسن والإحسان ، والتمام ، والدياجي (لابراز النفيض) والوصال والملك ، والبهجة والبهاء واللألاء والإشراف والكمال ...

وجاءت لتعاضد هذه الصفات المنتعشة أدواة كالاستفهام والتعجب مع أفعال التناهي أو التنامي كيقطع وكثر وشربت ، ويسطع ومد ، وتبدي وتنزه ، وتناهض واستكمل ويشرق ويطلع ويتمم ومستتم وتجلى ...

أما في الحالات القليلة التي حل فيها البدر محل الخسوف فكانت الصفات المرفقة له هي أوصاف التهالك المبشرة بالفناء كالمأتم ، واللهف ، والخطب والنقم والظلم وتعاضدها قلة من أفعال الضمور ومن مثل يخمشن وغض ...

رابعا : القمر

بعد البدر مباشرة نجد المعتمد يلج عالم القمر وهو من فصيلة سابقة إن لم نقل أصله ويروح الشاعر متدرجا مع كل منازله من الهلال إلى البدر وأخيرا القمر ، وكما نعلم إن للقمر منازل وعددها الفلكيون في ثمان وعشرين منزلا ينزل القمر في كل ليلة بمنزل منها كضيف عابر منذ مهله إلى الليلة الثامنة والعشرين من محاقة .. فإذا صادف وأن تجاوز إلى الليلة التاسع والعشرين قيل عنه انه استسر ليلة ثمان وعشرين ، وفي السرار يكون نازلا بالمنازل أيضا فإذا بدا من الشهر الثاني هلالا طلع وقد قطع ليلة السرار منزلا من هذه المنازل (47)

وتسمى العرب القمر قمرا إذا بلغ الثلاث إلى غاية الرابعة عشرة فيصبح بدرا والأمر مع الشاعر المعتمد هنا يتعلق بالقمر الذي شرفه بتسع محطات في ديوانه، ولا نعني هنا طبعا الهلال ولا البدر الذي سبق وأن أفضنا من حوله الحديث، أما الهلال فسيأتي ذكره في موعده.

أما حديثنا عن الهلال فسيكون ضمن منظور الشاعر الذي يبدو أنه استضافه في شعره في حالات طفحت بالابتهاج والحب فقد جاء ذكره مقرونا بخطاب الغزل إذ يفاتح معشوقه بنبرة النداء مؤكدا لها بعد تواتر النداء أنها القمر، وجاء دور النداد المتكرر هنا لتنبيه المنادى حتى يستمع إلى المخاطب :

ياصفوتي من البشر ياكوكبا ! بل ياقمرا! (48)

ثم يزيد من نبرة التأكيد ليجعل من القمر خبرا ومضافا لفعله الذي سطا به على الشمس وأنداك يفرض عليها الكسوف، وهي حالة تعتري الشمس إذا مر القمر أمام وجه الشمس فإنه

يحجب تألقها وعند ذلك ترى باهتة على محيطه، وإن كسوف الشمس كما هو معروف علميا لا يحدث إلا إذا كان القمر جديدا لأنه يكون بين الأرض والشمس. ولكن حتى يحدث كسوف كامل يجب أن ينطبق القمر على الشمس ؛أي يأتيان خلف بعضهما تماما كأنهما في صف واحد ولذا وفق المعتمد أيما توفيق في إلحاق فعل كسف بالشمس لأنه من خصوصياتها وبفضل ورودها أمام الشمس تأكد لنا لغويا بأنه قد وقع عليها فعل الفاعل الذي هو صفحة القمر، وإذا نظرنا في البيتين تأكدلنا موقع المعنية بغزل المعتمد الذي تعامد في صف واحد مثل موقع القمر إذ كان المعتمد ثم المحبوبة ثم الشمس:

... قامت لتحجب ضوء الشمس قامتها

عن ناظري ، حجبت نظـــرا الغيـــر

علما لعمرك منها أنها قمر

هل يكسف الشمس إلاصفحة القمر!؟(49)

ودائما في حالة التنبيه على تميز المحبوب مع الإصرار على إحالته محل صدارة الابتداء وإضافة ما للقمر من إشراق مزهرله ... ويأتي السياق اللغوي خاليا من دور الأفعال لأن الأمر يتعلق بإقرار لايحتاج إلى سند

... والكوكب الوقاد حتى الدجى

في أفقه ، والقمر الأزهر(50)

ودائما في سياق الإثبات بالنفي يأتي دور القمر في حالة الحال مؤكدا على احتراق النور لحجب الظلام، والمقصود هنا هو غلام "يوم العروبة" الملثم

أو ليس وجهك فوقه قمرا

يجلي بنير نوره الحلك؟(60)

وضمن السياق المرسوم من قبل الشاعر يتصدر القمر الابتداء ليلعب دور الخبر أو المبتدأ المصحوب بجملة الفعل حتي يطمئن هذا القمر المحبوب عن المنزلة التي هو واقع فيها:

.. قمر غاب عن جفونك مرآ ه وسكناه في سواد فؤادك(61)

ويستعين المعتمد بالقمر ليجعل محل العفو المرجو من والده فيظهر القمر وفي طلعته الخبر :

إن كنت في حيرة من جرم مجترم

فإن عذرك في ظلمائها قمر (62)

وضمن دائرة منازل القمر التي من بين محطاتها فؤاد الشاعر حين يكون فضاء مفتوحا لرصد مواقع محبوباته أو أصدقائه الأعزاء من أمثال ابن عمار أو ابن زيدون، في مثل هذه الحال، نجد المعتمد يلجأ إلى مصاحبة القمر بياء النداء للتنبيه القريب

.. ياقمرا أفقه فوادي مقالة لم تشب بإفك (63)

ويأتي توظيف القمر للمرة الأولى مقرونا بأداة الجر المفضية بالمجرور إلى النهاية في الزمان وحتى المكان فالمعتمد في محبسه بأغمات والأيام أصبحت أمامه معدودات ولذلك حضر فعل غاب وأقترب وسرى للتبشير أو النعي بفاتحة النهاية!

أن النجوم التي غابت قد اقتربت

منا مطالعها تسرى إلى القمر(64)

وما يمكن ملاحظته كعادتنا في نهاية كل جولة مع كوكب من الكواكب هو دور القمر هنا والذي قدر منازلا إذ جاء ليؤدي دور المحرض على ارتكاب فعل الابتهاج فأولى ملامحه كان اقترانه الدائم بياء النداء الداعية للتنبية ، كما أنه احتل صدارة الابتداء والإخبار ولم يعرف الجر إلا في الإعلان عن قريب النهاية ولذلك

كانت الصفات المصاحبة له مفعمة بالابتهاج كالأزهر و نير نوره ، الحلك ... مع الاستغناء تقريبا عن دور الأفعال .

وفي المقابل فإن حالات التردد يكشف عنها الشاعر بصفات ملاحقة للقمر كالحلك والظلماء والافك ... مع حضورأفعال الضمور كغاب ،واقترب ، وتسرى ...

هذه عينات من الكواكب الوارد ذكرها في ديوان الشاعر وسوف نتبعها إنشاءالله بدراسة ما تبقي من كواكب أخرى .

هوامش البحث

1 - الفتح بن خاقان قلائد العقيان في محاسن الأعيان إعداد محمد العنابي دار الكتب الوطنية تونس ص 33

2 - عمر الدسوقي : النابغة الذبياني ط4 . دار الفكر العربي 1966 ص 230

3 - أبو هلال العسكري : ديوان المعاني 2 أجزاء مكتبة القدسي القاهر 1352 ه ص كتاب المبالغة (في وصف السماء والنجوم والليل والصبح والشمس والقمر ..)

من ص : 332 إلى 362 الجزء الثاني

4 - ابن قتيبة الدينوري : كتاب الأنواء (في مواسم العرب) ط1 مجلس داذراة المعارف حيدر أباد الهند 1956 ص 3

5 - المعتمد بن عباد : ديوان المعتمد جمع وتحقيق رضا الحبيب السوسي الدار التونسية 1975 ص 32

6 - المعتمد : ديوان ص 36 - 69 - 70 - 75 - 79 -87 - 134 148 - 160 - من 6 إلى 15

16 - الفتح بن خاقان : قلائد ص 32

من 17 إلى 19 : المعتمد : ديوان ص 160 - 163 - 165

20 - ابن خاقان : قلائد العقيان ص 12

من 21 إلى 23 المعتمد : ديوان .. ص 165 - 166 - 189

من 24 إلى 34 - المعتمد : ديوان ص 29 - 25 - 61 - 73 - 94 - 107 - 131 - 142 - 144 - 147

من 35 إلى 46 - المعتمد : ديوان ص : 21 - 29 48 - 53 - 69 - 82 94 - 95 -131 162 -174 193

47 من ابن قتيبة : كتاب الأنواء .. ص 4 و 5

من 48 إلى 64 المعتمد : ديوان : ص : 20- -23 37 -61 - 72 100- 117 -198- 189

نظرية الجاحظ في كتابة اللفظ والمعنى وموقعها في الدراسة النقدية والبلاغية قديما و حديثا

د. يوسف غيوة
جامعة منتوري
قسنطينة-الجزائر

تعد ثنائية اللفظ و المعنى من أهم القضايا البلاغية و النقدية التي دار حولها جدل واسع في ميدان الدراسة الأدبية ، حيث حظيت بقسط وافر من جهود علماء هذه الدراسة و ذلك منذ زمن الجاحظ إلى عصرنا الراهن ، حيث يعدها المفكر المغربي الجابري " المشكلة الإبستمولوجية الرئيسية في النظام المعرفي البياني ... التي أسست هذا النظام ، أو على الأقل بلورته و بقيت تغذيه منذ عصر التدوين إلى اليوم " (1)

و كان الدارسون يجمعون على أن أبا عثمان هو أول من أثار هذه المسألة عندما فصل بين دلالات النص الأدبي ، و مدلولاته ، من خلال أحكام متعددة تتباين أحيانا إلى حد يبلغ درجة التناقض، على الرغم من عودة بعض الباحثين المعاصرين بالقضية إلى عصر تدوينها (2)

شهد الجميع إذن ، بريادة الجاحظ لهذا المجال ، و لم يخرج عن هذا الإجماع إلا باحث أو اثنان ، مع التسليم بفضل أبي عثمان في معالجة ثنائية اللفظ و المعنى ، و طرحها على بساط الدراسة العلمية بهذا الشكل . و من الباحثين الذين حاولوا إيجاد جذور لهذه القضية في أزمنة قديمة ، عند العرب أو عند الأعاجم ، الدكتور محمد طاهر درويش الذي يعود بالقضية إلى الفكر اليوناني القديم ، حيث يجعل أرسطو أول من أثارها . غير أنه يسجل فرقا بين طرح أرسطو و معالجة العرب بعامة و الجاحظ بخاصة، و يتحدث عن أرسطو و دوره في هذا الصدد فيقول :" و لم يطل الوقوف أمام اللفظ و المعنى على أساس المقابلة بينهما ليرجح أحدهما على الآخر كما فعل العرب ... و لكن كان يرى أن الألفاظ علامات على المعاني و رموز لها " (3)

فالدكتور درويش يجد في معالجة صاحب المنطق إثارة

للعلاقة بين اللفظ و المعنى، التي لم تتعد موضوع الدلالة ، بينما هي عند العرب أمر آخر كما سنرى في مراحل هذا البحث .

و يكون بذلك الدكتور درويش قد خرج عن إجماع بقية زملائه من النقاد و الدارسين ، و انفرد برأيه في هذه القضية ، حيث لم نعثر فيما قابلنا من الدراسات و البحوث التي تناولت هذه القضية على رأي آخر ينسب فضل الريادة فيها إلى صاحب المنطق . فكل الدارسين و العلماء قديما و حديثا يحصرونها في الدائرة العربية . و أغلبهم يسلمون بريادة أبي عثمان لمجالها ، و يسجلون سبقه إلى طرحها على بساط الدراسة ، يتفاوتون من حيث التصريح بريادة شيخ الكتاب العرب ، لكنهم يتفقون على جعله صاحب الفضل بعرضه هذه القضية بشكلها المعروف، و ذلك على الرغم من وجود بعض النصوص لدى الباحثين المحدثين توحي بأن بحث المسألة في البيئات العلمية العربية قد تم قبل زمن الجاحظ ، كما يفهم من قول الدكتور محمد الجابري :" نسجل بادئ ذي بدء ، أن أول ما يلفت الانتباه في الدراسات و الأبحاث البيانية ، سواء في اللغة أو النحو أو الفقه أو الكلام أو البلاغة أو النقد الأدبي هو ميلها العام و الواضح إلى النظر إلى اللفظ و المعنى ككيانين منفصلين ، أو على الأقل كطرفين يتمتع كل منهما بنسبة واسعة من الاستقلال عن الآخر . نجد هذا واضحا في الطريقة التي سلكها اللغويون في جمع اللغة و وضع معاجم لها ، و هي بصورة عامة طريقة الخليل بن أحمد التي انطلق فيها من حصر الألفاظ الممكن تركيبها من الحروف الهجائية العربية و البحث فيها عما له معنى أي " المستعمل " و عما ليس له معنى أي " المهمل" (4)

فالمسألة إذن، كانت حاضرة في أذهان العلماء منذ زمن جمع

اللغة ثم زمن تدوينها على عهد الخليل ، و وفقا لهذا فإن ثنائية اللفظ و المعني عرفت قبل زمن الجاحظ ، حيث كانت نظرة أساتذته اللغويين إليها تقوم على الفصل بين عنصريها .

غير أن الجابري يبخل علينا بنص تتجسد فيه هذه النظرة ، و يثبت مسألة الفصل بشكل صريح، و طريقة الخليل في الفصل بين اللفظ المستعمل و اللفظ المهمل ، لا تقوم دليلا قاطعا على البعد البياني في هذا التقسيم .

و إذا كان الجابري توقف بتاريخ الثنائية عند زمن الجمع ، فقد وجد من الباحثين المحدثين من عاد بأصولها إلى العصر الجاهلي.

فالدكتورة هند حسين طه تعود بجذور القضية إلى النقد الجاهلي ، من غير أن تقدم لنا ما ينير طريقنا في هذا المسار ، ثم تجعلها تتطور إلى أن تصل إلى بشر بن المعتمر المعتزلي فتنسب إليه فضل إثارتها و التنبيه إلى اللفظ و المعنى ، و دورهما في الحكم علي الأدب و تحديد قيمته ، و تصرح في هذا الصدد قائلة :" و موضوع اللفظ و المعنى قديم نلمح بذوره في النقد الجاهلي ثم تطور البحث فيه و قد أشار بشر بن المعتمر إلى منزلة اللفظ و المعنى و الحكم من خلالها على الأدب و تقدير قيمته الفنية " (5)

أما الدكتور محمد جمعة عابد ، فإنه يجعل الجاحظ في تناوله قضية اللفظ و المعنى متأثرا ببشر بن المعتمر ، و لو أنه يحصر هذا التأثر في جوانب من القضية ، كما سنرى لاحقا . حيث يقول في هذا الشأن :" ... بل رأيناه يتوق طويلا عند ما أثاره بشر، فيما يخص الألفاظ و المعاني ، و ما يجب لها من صفات و وجوب مطابقة الكلام لسامعيه ، فيتحدث عن مطابقة الكلام للمقام الذي يلقى فيه ، و تفاوت الكلام بتفاوت من يتوجه به إليهم ". (6)

فتأثر الجاحظ ببشر بن المعتمر في رأي هذا الباحث ينحصر في جانب من جوانب ثنائية اللفظ و المعنى ، و أحد عناصرها و نعني به عنصر المشاكلة و المطابقة .

أما موضوع الريادة في هذا المجال ، فإن الباحث لم يشر إليه، ربما بدافع الحرص على عدم الخوض في هذه المسألة و لزوم جانب الحذر فيها ، و هو الموقف الذي شاركته فيه الدكتورة هند حسين طه و هي تعالج قضية اللفظ و المعنى ، حيث لم تصرح بريادة الجاحظ لهذا المجال ، و لم تحرمه فضل السبق صراحة ، بل لزمت الحذر فجعلته أحد الأوائل الذين عنوا بهذه القضية (7) ، دون أن تذكر شركاءه في هذا الفضل .

أما الدكتور عبد القادر القط ، فيقول :" نعثر بطريقة الصدفة في كتاب الحيوان على إشارة لعلها أقدم الإشارات التي تفصل بين اللفظ و المعنى ، و تتحدث عن الأهمية النسبية المرتبطة بكل منهما " (8)

و تمضي الدكتورة وديعة طه النجم في النهج نفسه ، حيث تقول :" و لعل أبا عثمان من أوائل النقاد الذين تناولوا هذه القضية و نبهوا إليها ، ثم جاء النقاد على أثره مناقشين و محللين بين مؤيد أو مخالف له " .(9)

و حاول الدكتور محمد زغلول سلام أن يحدد زمن إثارة هذه الثنائية ، حيث حصر ذلك في كتاب البيان و التبيين ، و هو أمر ينأى عن الحقيقة العلمية ، إذ كان أبو عثمان قد أثار هذه الثنائية قبل تصنيف كتاب البيان و التبيين ، حيث وردت بعض مقولاته التي تناولتها في مؤلفات سابقة عن الكتاب المذكور : منها الحيوان و بعض الرسائل ، غير أن الدكتور سلام لم يلتفت إلى ذلك، لأنه قد يكون وجد أكثر النصوص التي تعالج تلك الثنائية

مبثوثة في كتاب البيان و التبيين فاعتمدها و بنى حكمه عليها. و قد يكون موقفه هذا راجعا إلى اعتقاده بأن هذه الثنائية من قضايا البلاغة و النقد ، و لما كان كتاب البيان و التبيين أقرب ، من حيث الطبيعة إلي هذا المجال ، فإن أبا عثمان ضمنه أحكامه في قضية اللفظ و المعنى ، و لو كان الدكتور سلام اطلع على ما في كتبه الأخرى من نصوص تعالج هذه القضية لكان غير رأيه ، و لكنه اكتفى بما ورد في البيان و التبيين من أحكام حول هذا الموضوع ، و هو ما انجر عنه تغيير تأريخ إثارة موضوع ثنائية اللفظ و المعنى ، و ذلك بتأخيره سنوات ، كما يتضح ذلك من قوله :" قضية اللفظ و المعنى أثارها الجاحظ في البيان و التبيين باعتبارها قضية ذوقية و ناقشها من خلال النصوص التي عرضها " . (10)

و اكتفى نقاد آخرون بإرجاع فضل السبق في هذا المجال إلى أبي عثمان ، دون أن يخوضوا في تحديد تأريخ لإثارة هذه القضية أو المسار الذي اتخذته و التطورات التي عرفتها . من هؤلاء الدكتور محمود الحسيني المرسي الذي يصرح في هذا الشأن قائلا:" و الجاحظ مولع باللفظ و المعنى و له في هذا الميدان آراء ، فهو أول من أوجد هذه الثنائية بينهما " . (11)

و يمضي الدكتور محمد طاهر درويش في الاتجاه نفسه ، فينسب فضل السبق في هذا الميدان إلى أبي عثمان مصححا بذلك موقفه الأول ، و ذلك من خلال قوله :" و له الفضل الأول في إثارة الاهتمام بهذا الموضوع "(12)

شهادة باحث آخر ترتفع بالجاحظ إلى درجة الإمامة لهذا المجال، حيث تجعل جميع المهتمين بهذه القضية من القدماء و المحدثين يصدرون عنه، و يقتفون أثره . هذا ما يصرح به الدكتور فوزي عبد ربه، حيث يقول :" فقد كانت قضية اللفظ و المعنى من

أهم المسائل التي أثارها، و قد أثارها للمرة الأولى في حياة التفكير الأدبي عند العرب ، فقد فطن إلى هذه الفكرة و أخذها عنه المشتغلون بالأدب و المهتمون بأركانه " . (13)

و سلك باحثون آخرون مسلكا آخر في موضوع ريادة هذا المجال ، فلم يشأوا أن يفصلوا في الأمر ، مفضلين التعميم ، إما لأن الموضوع لم تتضح جوانبه كلها لديهم ، و لم يطمئنوا لنسبة فضل السبق إلى شخص بعينه ، أو لأن القضية تبلورت في رأيهم نتيجة إسهامات عديدة من رجالات فئة أو جماعة تجمعها وحدة الرؤية ، و يوحد بين عناصرها مذهب فكري ، أو اتجاه أدبي ، فجنحوا إلى إشراك الجميع في فضل السبق إلى إثارة هذه القضية ، من هؤلاء الدكتور جابرعصفور ، الذي لم ينسب فضل ريادة هذا المجال صراحة إلي الجاحظ، بل رأى أن يرجعه إلى المعتزلة بعامة ، فيترك لنفسه مجالا و مخرجا . فهو لا يحرم أبا عثمان هذا الفضل ، لأنه يعلم - كما صرح به - بأن الجاحظ رأس لفرقة من فرق المعتزلة ، و من ثم فإنه كان يعلم بهذا الموضوع انطلاقا من مسألة الفصل بين دلالات النص الأدبي و مدلولاته التي كانت إحدى الركائز في قضية إعجاز القرآن عندهم ، و ما أفرزه ذلك من جدل بين الفرقاء حول مفهوم الوحي و محل الإعجاز فيه . و موقف المعتزلة من ذلك الأمر كما يتجلى في قول د / الجابري :" و قد أراد المعتزلة أن يعطوا لمفهوم " الإعجاز " القرآني طابعا كليا، بحيث يسلم به العربي و غير العربي فربطوه بأمور تتصل بالمعنى لا باللفظ " (14)

و الدكتور جابر عصفور لم ينص على من نقل هذا التصور الثنائي للعلاقة بين المعاني و الألفاظ من دائرة المسائل الكلامية إلى مباحث الأدب بوجه عام ، و الشعر بوجه خاص ، على الرغم من

أنه يشير إلى دور الجاحظ في إثارة هذه القضية ، و نقلها إلى مجال الدراسة ، و ذلك حيث يصرح قائلا :" منذ القرن الثالث و نحن نسمع أصداء عبارات الجاحظ التي ترد البراعة إلى الصياغة و التصوير و تقلل من شأن المعنى " . (15)

و من غير أن ينص الدكتور جابر عصفور ، على ريادة الجاحظ لهذا المجال ، فإن سياق حديثه عن هذه القضية ، و ذكر أصداء عبارات الجاحظ التي ما زلنا نسمعها منذ القرن الثالث ، تجعلنا نعتقد أن مسألة ريادة أبي عثمان لهذا المجال كانت أمرا قائما في ذهن هذا الباحث المعاصر . و هو ما ينأى بتصوره عن الزمن الذي تحدث عنه د . الجابري من قبل ، زمن اللغويين في القرن الثاني .

- طبعة أحكام الجاحظ الواردة في ثنائية اللفظ و المعنى و الاضطراب في ظاهرها:

شكلت أحكام أبي عثمان الواردة في موضوع اللفظ و المعنى، بيئة خصبة لجدل احتدم بين الباحثين الذي تناولوا مقاربة الجاحظ لثنائية اللفظ و المعنى بالبحث و الدرس ، حيث تفرقت بهم السبل ، و تعددت القراءات ، و راح كل باحث يتخذ بنصوص الجاحظ تلك مسارا ، و يعطيها دلالات ، يرى أن الحقيقة موقوفة عليها دون غيرها .

و مما زاد من اختلاف تفسيرات الباحثين ، و تباين رؤاهم في هذا المجال طبيعة نصوص أبي عثمان تلك ، التي ضمنها نظرته حول " الزوج اللفظ و المعنى " ، حيث جاءت موسومة بسيماء الاضطراب و التباين الذي أضفى عليها قدرا غير قليل من الغموض ، و هو ما أدركه بعض الباحثين ، حيث حملوه مسؤولية

نتائج تلك الظاهرة في عالم الدراسة البيانية . فالدكتورة وديعة طه النجم تعلق على ذلك بقولها :" و يبقى أبو عثمان ، مع ذلك مسؤولا عن هذا الاضطراب في فهم آرائه ، ذلك أنه لا يورد آراءه في موضع واحد ، أو منهج متكامل ، بل كثيرا ما تبدو و كأنها ارتجلت في مواضع لا تنتمي إليها " (16)

و على الرغم من هذا الحكم الصريح الذي تصدره الدكتورة وديعة النجم في حق - لا منهج - أبي عثمان ، نجدها تبدي رفقا به في كثير من المواقف ، فتغفر له هذا الاضطراب ، و تتجاوز عن التباين الذي نلحظه في ظاهر النصوص المتضمنة لأحكامه في الزوج " اللفظ و المعنى " ، و ذلك لأن موقفه من هذه الثنائية يكون قد اتضح لها، بحكم تعاملها مع مجموع تلك النصوص . تقول في هذا الشأن :" لقد طرق الجاحظ موضوع العلاقة بين اللفظ و المعنى في أكثر من مناسبة و بتفصيل لا يدع مجالا للشك في فهم رأيه كما أرى " (17)

و إذا كانت د. وديعة النجم ممن أدركوا حقيقة موقف أبي عثمان من هذه الثنائية، لما أفنته من وقت في قراءة نصوصه الواردة في هذا الصدد ، و إطالة الوقوف عندها ، و بذل الجهد من أجل تمحيصها و الوصول إلى حقيقة أمرها . فإن بعضا من الباحثين لم يتسن لهم ذلك ، فأخذوا أقوال الجاحظ على ظاهرها ، و تهيأ لهم أنها تنهج نهج الخلط و الاضطراب و تجنح نحو التناقض .

من هؤلاء الدكتور محمد عابد الذي يصرح في هذا الصدد قائلا :" فقد وقف الجاحظ من قضية اللفظ و المعنى موقفا متناقضا" (18)

و تجدر الإشارة إلى أن مثل هذه الأحكام لم تكن عامة بين الباحثين ، إذ نجد من سجل بعض الوقفات المتأنية أمام أقوال

الجاحظ التي عالج من خلالها هذه المسألة ، و بذل من أجل فهمها جهودا حثيثة ، أتاحت له الوصول إلي حقيقة دلالات أقوال أبي عثمان العديدة التي تناول بها ثنائية اللفظ و المعنى .

من هذا الفريق د. الأخضر الجمعي الذي يقول في هذا الصدد : " فتقديم الجاحظ الصياغة أو اللفظ تارة و المعنى أخرى لا يوحي بتضاد أو تناقض إذا حملنا المعنى على أن المقصود به محتوى الصياغة أو المادة الأولية حسب دلالات العبارات و مقتضى آرائه البلاغية و النقدية " (19) .

و هو كذلك لا يوحي بتضاد أو تناقض إذا حملنا اللفظ على أن المقصود به " ما ينتظم بالألفاظ من العبارات ، شعرا أو نثرا "(20) و أيا كانت مواقف الباحثين من أسلوب معالجة أبي عثمان لقضية اللفظ و المعنى فإن أقل ما يمكن أن نقوله في هذه المسألة هو أن أحكامه و آراءه الصادرة في حقها يتطلب فهمها و تحديدها قراءة متأنية عميقة للنصوص التي عالج من خلالها الثنائية ، حيث إن طبيعتها ، و التباين في ظاهرها يفرض ذلك . فهو ينتصر للفظ في بعضها ، و يجعل المعنى أمرا في متناول الجميع ، ثم يخالف موقفه هذا في بعضها الآخر ، فيجعل المعنى محور الأمر و مداره ، ثم يعدل عن رأيه في بعضها الثالث فيسوي بين العنصرين ، حيث يجعل أهميتهما في درجة واحدة، ثم يربط بينهما برباط وثيق ، فالعناية بتجويد عنصر يتبعها بالضرورة تجويد العنصر الثاني . ثم يدخل عامل الخصوصية ، حيث يجعل لكل مقام مقال ، و لكل معنى لفظ هو حقه و حظه . مما يجعل تحديد موقفه في هذه القضية أمرا غير يسير ، و هو ما أثار اختلاف الباحثين المحدثين حول تصنيف أبي عثمان و تحديد موقفه من قضية اللفظ و المعنى ، فذهب فريق - أغلب الباحثين - إلى

جعله أحد أقطاب المنتصرين للفظ على حساب المعنى ، و أسرف بعضهم فنصبوه رئيسا لهذا الفريق و زعيما لهذا الاتجاه ، بينما رأي فريق ثان أن أبا عثمان ينهج نهج التسوية ، حيث يضع العنصرين في درجة واحدة من الأهمية . و راح فريق ثالث من هؤلاء الباحثين يتجه وجهة مغايرة ، حيث جعل أبا عثمان من المنتصرين للمعنى .

و لنقف على طبيعة هذا الجدل الذي أثارته أقوال أبي عثمان في ثنائية اللفظ و المعنى ، و لنحدد أسسه في نظريته، نرى أنه يجدر بنا تقديم النصوص التي تضمنت أحكامه المكونة لنظريته في ثنائية اللفظ و المعنى ، التي كانت منطلقا لمواقف الباحثين و العلماء التي سنستعرضها فيما بعد .

- النصوص المتضمنة لنظرية الجاحظ في " اللفظ و المعنى "

و لعل أشهر نص تضمن حكما للجاحظ في هذا الموضوع ، و بنى عليه جل الباحثين آراءهم هو ذلك النص الذي نقل إلينا موقف أبي عثمان الانفعالي من إعجاب أبي عمرو الشيباني من بيتي شعر لم يجد بهما الجاحظ ما يثير الإعجاب ، و قد ورد هذا النص في كتاب الحيوان ، جاء فيه " و أنا رأيت أبا عمرو الشيباني و قد بلغ من استجادته لهذين البيتين ، و نحن في المسجد يوم الجمعة ، أن كلف رجلا حتى أحضره دواة و قرطاسا حتى كتبهما له . و أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا . و لولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول الشعر أبدا ، و هما قوله :

لا تحسبن الموت موت البلى   فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما مــــوت و لكـــن ذا   أفظع من ذاك لذل السؤال

و ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، و المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي و العربي ، و البدوي و القروي و المدني ، و إنما الشأن في إقامة الوزن و تخير اللفظ و سهولة المخرج و كثرة الماء و في صحة الطبع و جودة السبك . فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير ." (21)

هذا هو موقف الجاحظ الذي جعل أغلب الدارسين المشتغلين بقضايا النقد و البلاغة يصنفونه في دائرة المنتصرين للفظ علي حساب المعنى . و منهم من التمس له تأسيسا في مبدأ الفلسفة الأرسطية التي " تقدم الصورة على الهيولي و الشكل على المادة"(22)

و نحن عندما ننظر إلى هذا النص بتمعن و تدقيق ، نجده إنما يعبر عن حالة مفردة ، فهو لا يتناول قضية اللفظ و المعنى من جميع جوانبها ، و لا يعالجها بوجه عام ، و إنما مضمونه هو محاولة لإبراز مواطن الجمال في الشعر ، التي لا تتمثل في نظر الجاحظ في المعنى ، لأن هذا المعنى في متناول عامة الناس ، بينما جمال الشعر و جودته في عناصره الأخرى كالوزن و اللفظ المناسب لمعناه، المعبر عنه بدقة . و كالسبك الجيد ، أي العناية بجودة البناء و الصياغة ، و كسلاسة الشعر و انسيابه ، بغرض تحقيق التلاؤم و التجانس بين أجزائه . و هذه الأمور افتقدها أبو عثمان في هذين البيتين ، من ثم كان حكمه على قائلها بهذه القسوة ، حيث جعله لا يملك الشاعرية ، لافتقاده الطبع من جهة ، و عدم تمكنه من عناصر الشعر الضرورية من جهة أخرى .

إذن ، فحديث الجاحظ عن اللفظ و المعنى في هذا النص و ليد انفعال عابر ، كان نتيجة غضب في ظرف معين ، من ثم كان يجب

التزام الحذر في اتخاذ هذه المقولة أساسا وحيدا للحكم على نظرية أبي عثمان في مدلولات النص الأدبي و دلالاته ، و كان يجدر بمن صنفوه في دائرة المنتصرين للفظ ، أن يبنوا أحكامهم على محصلة ما بجميع النصوص التي عالج من خلالها ثنائية اللفظ و المعنى ، و بخاصة إذا أخذنا في الحسبان عنصرا هاما في تلك النصوص ، يتمثل في طابع الشمولية و الحسم التي تميزت به ، و تعارضها في هذا مع ما قد يفهم من النص السابق . ثم إن المنهج العلمي السليم يقتضي أن توضع هذه المقولة في إطارها ، و تعالج في سياقها ، غير أن كثيرا من الدارسين ، لم ينهجوا هذا النهج ، فأخذوا بظاهر القول و بنوا عليه مواقفهم من هذه القضية . و لم يسلك غير هذا إلا قليل منهم ، مثل الدكتورة وديعة طه النجم التي نبهت إلى سياق قول الجاحظ ، حيث قالت في هذا الصدد :" و كأن أبا عثمان حينما يطرح المعاني في الطريق ، يستهين بقدرها ، و يجعل الشأن كله لأسماء المعاني ، أو الألفاظ .. فاتهمه بعض النقاد بالوقوع في التناقض في الرأي ، و أنكروا عليه (زعمه) بأن (المعاني مطروحة في الطريق ..) و عد ذلك شططا .

و الواقع أن الأمر لم يكن كذلك ، لأن القولة حينما تنتزع من سياقها الذي جاءت فيه ، قد تبدو غريبة و يساء فهمها . فقد جاء هذا القول في معرض التعليق على رأي لأبي عمرو الشيباني – الراوية المعروف – الذي كان حكمه على الشعر مقصورا على مقاصد محدودة و ضيقة ، عند استحسان الشعر . فلننظر في الرواية ، و في السياق الذي وردت فيه ، و من ثم في تعليق الجاحظ على حكم أبي عمرو .. " (23)

و بعد أن تنقل النص الذي سجل فيه الجاحظ موقفه من حكم أبي عمرو (24)، تسعى الدكتورة وديعة طه النجم إلى تفسير ما

ذهب إليه الجاحظ ، و توضيح موقفه بدقة، فتقول :" فكأن الجاحظ يقول ، إن مجرد استحسانك معنى من المعاني ، وردت في بيت شعر أو شبهه ليس مبررا كافيا لكي تقبل صحة روايته، أو صحة نسبته إلى القائل ، و أن الشعر شيء و روايته شيء آخر تماما. و الدليل على ما ذهب إليه أبو عثمان من التمييز ، أنه لم يكتف بقولته تلك ، بل راح يحدد بكل دقة أين يجب أن يكون (الشأن ..) - كما يسميه - فحكم الجاحظ هنا ، يحمل في طياته ردا علي قبول أبي عمرو الشيباني نسبة البيتين إلى القائل ، مدفوعا بإعجابه بمضمون البيتين المرويين له فحسب ، و يخيل إلي أن الجاحظ - فضلا عن ذلك - يحمل في ذهنه هنا نوعا من القياس بين (المطلق) و (المحدود) فأي معنى من المعاني يمكن أن يكون له وجود مطلق غير محدود يعرفه العجمي و العربي لأن المعنى شيء مشترك بين الخلق .. و لكن متى يخرج المعنى من حد الإطلاق ليصبح شيئا مخصوصا بصاحبه ؟ إنه يخرج حينما ينقله صاحبه من المطلق إلى المحدود بواسطة الإبانة عنه ، و حمله على الألفاظ أو الوسائل الأخرى المعروفة للبيان .

و هكذا فالجاحظ إذن ، لم يشأ أن يستهين بالمضمون أو بالمعنى . مقدما عليه الشكل الظاهر " . (25)

- الثنائية بين المحدود و المطلق :

إذن تخريج الدكتورة النجم غير بعيد عن حقيقة مقصد أبي عثمان ، لقد أدركت ما أراده بالتحديد فهو يطرح ثنائية أخرى التفت إليها بعض من عنوا بدراسة ثنائية اللفظ و المعنى ، و نعني الثنائية بين (المطلق) و (المحدود) . فهو عندما يجعل المعاني مطروحة في الطريق لا يعني - بالضرورة - الحط من قيمتها أو تأخير درجتها في سلم العناصر الشعرية - كما لاحظت

هذا الدكتورة وديعة النجم . فالإنسان كثيرا ما تختلج في نفسه معان و أحاسيس ، و تدور في ذهنه أفكار دون أن يقوى على إخراجها و التعبير عنها ؛ لأن الوسيلة تخونه ، فتقعد به قدراته عن الوصول إلي غايته . و ما قيمة المعنى إذا بقي كامنا في الصدور ؟ أليس يكسب قيمته و يتمكن من النفوس إلا بخروجه إلى الناس في صورة جميلة ، و وصوله إلى المتلقي في مخارج حسنة ؟ .

إن هذا ما تقرره الدكتورة وديعة النجم تعقيبا علي فكرة الجاحظ القائلة بطرح المعنى و بسطه إلي غير نهاية ، حيث تقول :" و يفهم من العلاقة المعروضة هنا أن المعاني ، ما لم تحددها أسماؤها تبقى ممتدة مطلقة و غير محدودة ، و هذا أمر لا غبار عليه ، ذلك أنك تجعل من لفظك مركبا تحمل عليه قصدك ، فتحدده به " . (26)

و الدكتورة الباحثة لم تأت بهذا التفسير من فراغ ، بل هو مبني علي فكرة الجاحظ التي تفرق بين المعنى الخفي المستور في صدر صاحبه و المعنى المكشوف المقدم للمتلقي بواسطة وسيلة من وسائل البيان (اللفظ ، الإشارة ..) .

و يعبر د . الأخضر جمعي عن هذا الأمر بشكل آخر ، دون أن يخرج عن السياق الذي وضعت فيه الدكتورة وديعة طه النجم مقولة أبي عثمان ، يقول في هذا الصدد :" فالمعنى خارج مجال الصورة مادة ملقاة في الطريق ، كأصول عامة منثورة في الموجودات كلها ذلك أن كل موجود ناطق بالدلالة ، ناهيك عن الأغراض أو أصولها التي هي مصادر للشعر مادة ملقاة في الذاكرة العامة راسخة في الديوان المعرفي للأمة ، و ما دام المقام مقام شعر ، فالإخراج الصوري للمعنى فيه إنما هو سبك لهذه المادة الملقاة أو المعروفة في بناء جديد ، فتولد كايانا جديدا ، أصوله

معروفة و خواصه الحيوية جديدة . و في هذا السبك الجديد ميلاد جديد للمعنى يتم عبر التوليد أو التفطن للغريب وسط الملقى المألوف ، أو التعامل مع المعروف على أنه بمجرد أن يتلبس بالصورة يوهب الوجود المتجدد فيستحيل محتوى بعد أن كان موضوعا . للمعنى عنده دلالتان : دلالة المحتوى المتلبس بالصياغة أو كما شاع قديما صورة المعنى ... و دلالة المعنى المعادلة للمادة الأولية " (27)

فالدكتور الجمعي ، يفرق بين المعنى المحدود بالصياغة و التشكيل بواسطة الألفاظ ، و المعنى المطلق " المعادل للمادة الأولية و ذلك دون حاجته إلى المصطلحات المعبرة عن ذلك في كتابات غيره.

إن أبا عثمان ما يزال يلح على هذه الفكرة ، و يعدد من الصور بغرض إقناع المتلقين بها ، فهو - فضلا عن المقولة السابقة - يقول في هذا الصدد :" قال بعض جهابذة الألفاظ و نقاد المعاني : المعاني القائمة في صدور الناس ، المصورة في أذهانهم ، و المتخلجة في نفوسهم و المتصلة بخواطرهم ، و الحادثة عن فكرهم مستورة خفية ، و بعيدة وحشية ، و محجوبة مكنونة ، و موجودة في معنى معدومة ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه و لا حاجة أخيه و خليطه و لا معنى شريكه و المعاون له على أموره و علي ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره . و إنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها و إخبارهم عنها ، و استعمالهم أياها ، و هذه الخصال هي التي تقربها من الفهم و تجليها للعقل ، و تجعل الخفي منها ظاهرا ، و الغائب شاهدا و البعيد قريبا (28) .

إن أبا عثمان يمعن في الفصل بين المعاني في وضعها الأول "مطلق" أو عندما تكون في وضع المادة الأولية ، و بين المعاني في

وضعها الثاني ، أي عندما يتم ذكرها و التعبير عنها و استعمالها في موضوعاتها قصد الإبانة و الإفهام . و هو ما يقربها من الفهم و يجليها للعقل و يقرب بعيدها و يحضر غائبها .

فإدراك محاسن المعاني و تحديد درجات الجمال فيها لا يتم إلا بالإبانة عنها و تقديمها في صورها من خلال التشكيل اللفظي و البناء الفني الذي يحدد دائرتها ، و يقيد فضاءها .

- الفصل بين اللفظ و المعنى :

يخلص الجاحظ من هذه الرؤية إلى مسألة أثارت جدلا لدى المشتغلين بقضية اللفظ و المعنى ، تتمثل في الفصل التام بين اللفظ من جهة و المعنى من جهة أخرى . و الذهاب إلى أن المعاني قد توجد في صدور الناس دون أن يستوجب ذلك وجود ألفاظ تعبر عنها ، و هي مبسوطة غير محدودة، أي أنها بذاتها قد تستغني عن ألفاظ تعبر عنها . بينما هذه الأخيرة غير ذلك ، فاللفظ لا يمكن له أن يوجد مستقلا عن المعنى ، بل إن جوهر وجوده هو التعبير عنه .

هذه الفكرة تعد أحد المداخل إلى نظرية الجاحظ في قضية اللفظ و المعنى ، و هو يلح عليها و يؤكدها في أكثر من موضع . مثل قوله :" و لا يكون اللفظ إسما إلا و هو مضمن بمعنى و قد يكون المعنى و لا اسم له ، و لا يكون اسم إلا و له معنى " (29)

فإذا كانت المعاني في وضعها المطلق ، كمادة أولية ، متوفرة في صدور الناس و أذهانهم دون أن تتقيد بوجود الأسماء المعبرة عنها ، فإن وجود هذه الأخيرة ، مرتبط بمعان تعبر عنها ، و بخاصة إذا كانت أسماء صفات . هذا ما يؤكده الجاحظ بقوله معلقا على الآية الكريمة (و علم آدم الأسماء كلها) (30) . " لا يجوز أن يعلمه الاسم و يدع المعنى ، و يعلمه الدلالة و لا يضع له المدلول عليه ، و الاسم بلا مسمى لغو كالظرف الخالي ، و الأسماء في معنى الأبدان

و المعاني في معنى الأرواح . اللفظ للمعنى بدن والمعنى للفظ روح . ولو أعطاه الأسماء بلا معان لكان كمن وهب شيئا جامدا لا حركة له و شيئا لاحسن فيه وشيئا لا منفعة عنده " (31)

فالأمر إذن ، لم يعد يقبل أي لبس ، ولا يحتمل أي تأويل ، فالفصل بين طرفي الثنائية قائم ، يثبته ويؤكده احتمال وجوداللفظ المعبرعنه، حيث إن الوجود- كما أشار د/الجمعي من قبل- وجودان، الوجود المعنى دون حتمية وجود المطلق والوجود المقيد بالإسم المعبر عنه .

إذن ، أثارت مسألة الفصل بين وجود كل من اللفظ والمعنى جدلا واسعا بين الدارسين والنقاد ، حيث أعلن بعضهم عن تحفظهم ، وعدم هضمهم هذه الفكرة ، لأنهم لا يتصورون وجود معان بدون ألفاظ تعبر عنها ، وتدل عليها ، من ثم راح كثير منهم يعيب على أبي عثمان مذهبه هذا ، كما هو شأن الدكتور زكي العشماوي الذي يعقب على النص السابق بقوله :

"هذا بالإضافة إلى أن النص السابق يقرر حقيقة غاية في الخطورة ، بل هي أبعد ما يكون عن حقيقة الخلق الأدبي ، فقد جعل الجاحظ للمعنى قبل النطق به أو تدوينه وجودا مستقلا ، مثل هذا أو غيره لا يمكن أن يستقيم فهمه ، إذ كيف يمكن أن يتصور معنى لم يخلق بعد ، إن وجود معنى يستلزم بالضرورة وجود الصورة التي تعبر عن معنى سواء أكانت لغة أم لحنا موسيقيا ، أم لونا"(32)

إن موقف هذا الباحث من رؤية الجاحظ في مسألة الفصل بين وجود اللفظ و وجود المعنى حاسم لا يقبل الجدل ، فهو يرفض رفضا قاطعا فكرة أبي عثمان من أصلها ، ولا يقبل أن يتصور مثل هذا الأمر ، فلا وجود لأي معنى إلا وهو مقترن بالشكل الفني الذي

يعبر عنه ، من ثمة يذكر على الجاحظ تصوره لمعنى لم يخلق بعد .

ولعل وقع فكرة الجاحظ عليه حجب عنه حقيقة ما يقصده هذا الأخير ، فنحن عندما نتفحص مقولته التي صعقت الدكتور العشماوي وبشيء من التدقيق نجده لا يتعرض لمعنى لم يخلق بعد ، بل كان زعمه أن المعنى قد يوجد صدر صاحبه ، دون لفظ يعتبر عنه أي أنه قد يوجد في المطلق والفرق جلي بين الأمرين . وهو ما أدركه باحث معاصر آخر ، حيث قال في هذا الشأن :"إن الكلام بالنسبة للفكر هو عملية مصاحبة له ، غير خالقة له على وجه اليقين." (33)

ولا يعني هذا أن الدكتور حسن ظاظا يشاطر أبا عثمان رأيه كاملا ، فهو الآخر يرفض أن يسلم بوجود معان بدون ألفاظ تعبر عنها "لايمكن تصور فكرة بدون ألفاظ" (34) غير أنه يختلف مع الدكتور العشماوي في قضية "الخلق الأدبي" فبينما يجعل المعاني مخلوقة بواسطة الألفاظ ، التي تصاحبها لاغير ، يقرن الدكتور العشماوي بين وجود العنصرين ، وجعل تلازمهما في الوجود والخلق حتمية لا مفر منها .

وهو عندما يذهب إلى أن المعاني قد توجد في وجدان الإنسان ، وأنه قد يدركها بذهنه دون أن تكون لديه ألفاظ يعبر بها عنها ، لم يكن بعيدا عن فكرة التطور و الإبتكار التي تساير الحياة البشرية ، فحياتنا تشهد أحداثا وإختراعات وعلاقات لا توجد في لغتنا ألفاظ تعبر عنها الأمر الذي يدفعنا إلى البحث والتفكير بغرض إيجاد هذه الألفاظ ، سواء أكان ذلك عن طريق الإشتقاق أم الابتكار والخلق ، أم الإعارة من لغات الآخرين ، بواسطة أمر مما ينمي اللغة و يطورها .

فمغزى الجاحظ من نصه المتضمن فكرة الفصل ، ينحو نحو

القضايا الفلسفية من جهة ، وقضايا علوم اللسان من جهة أخرى ، اهتدى إلى هذا باحث متخصص ، كرس بحثا أكاديميا للقضايا الفلسفية عند الجاحظ ، هو الدكتور علي بوملحم الذي يصرح في هذا الشأن قائلا : "إن الجاحظ يكشف النقاب عن الحقيقة التالية وهي كون المعاني يولدها العقل البشري بدون حدود ، وهذا هو السر في تقدم الإنسان وترقي العلوم . بينما الألفاظ التي تعبر عن المعاني محدودة معدودة محصورة في المعجم، غير أن الانسان استطاع أن يجد وسيلة للتغلب على هذا الخلل الحاصل بين معادلة اللغة و المعاني و هي اختراع ألفاظ جديدة تعبر عن المعاني المبتكرة ومع ذلك لا بد من الاعتراف بأن الألفاظ تبقى عاجزة إلى حد كبير عن استيعاب المعاني وحصرها" . (35)

ويسعى باحث رابع مسعى آخر في هذه المسألة ، حيث يحاول الدكتور محمد زغلول سلام أن يجد تفسيرا لما ذهب إليه أبو عثمان ، فيجعل اللفظ الذي يريده هذا الأخير هو التركيب اللفظي، كما أن المعنى الذي يريده أبو عثمان هو المعنى الذي تدل عليه تلك العبارة ، أما فصل اللفظ المفرد عن المعنى فهو أمر لا يقبله ولا يستطيع أن يتصوره (36) ، أي أنه يشاطر الباحثين السابقين رفضهما أية فكرة تقول بفصل اللفظ المفرد عن معناه المفرد .

و ما ذهب إليه محمد زغلول سلام في موضوع التفريق بين اللفظ المفرد و بين ما يتشكل منه من عبارات و جمل ضمن بنية النص الشعري أو النثري نجد له أصداء في مقاربة د . الجابري للزوج " اللفظ و المعنى " حيث يصرح قائلا في هذا الشأن :" و على الرغم من أن سياق كثير من مقاطع كتابه " البيان و التبيين " التي يتحدث فيها عن " اللفظ " يدل على أنه يقصد لا اللفظ المفرد بل ما ينتظم بالألفاظ من العبارات ، شعرا و نثرا ، الشيء الذي

يجعل منه الملهم لنظرية " النظم " التي سيشيدها الجرجاني ، على الرغم من هذا و ذاك فقد أخذ منه كثيرا ممن جاءوا بعده جانبا واحدا هو إبرازه لأهمية اللفظ في العملية البيانية " (37) .

- مواقع النظم في نظرية الجاحظ حول ثنائية اللفظ و المعنى

إن المتتبع لنصوص الجاحظ التي تناول من خلالها موضوع هذه الثنائية ، و حدد نظرته إلي جوانبها جميعا عبرها يقف على هذه الحقيقة . حقيقة حضور البنية في العمل الفني الذي يعد الخطاب البياني أحد ضروبه الرئيسية ، ليس في كتاب البيان و التبيين وحده ، بل في كتاباته جميعا ، انطلاقا من النص الخطير بانعكاساته و تأثيراته على النظرة البيانية العربية ، و بما يتفرع عنه من قضايا نقدية و بلاغية شديدة الأهمية في مسار النقد العربي قديما و حديثا ، و في القضايا البيانية التي فجـــــــرتها ، و ذلك على الرغم من السياق الذي ما زالت د . وديعة طه النجم تلفت انتباه الدارسين إليه (38) ، و الذي كان يمضي فيه موقف أبي عثمان الانفعالي من إعجاب أبي عمرو الشيباني ببيتين من الشعر الرديء ، سبق ذكرهما فيما مضى من أجزاء هذا البحث ، و التي وردت في كتابه " الحيوان " و ليس في " البيان و التبيين " الذي شغل الباحثين بقدر يفوق ما ناله منهم الكتاب الأول .

و إذا كان الجزء الأول من تعقيب الجاحظ على " فعلة " أبي عمرو قد شغل بيئات الدراسة البيانية قديما و حديثا ، كما أشار إلى ذلك د . الجابري في النص السابق ، و إذا كان قوله :" المعاني مطروحة في الطريق " قد وضعه في حكم كثير من لاحقيه على رأس

المنتصرين للفظ ، المستهترين بأهمية المعنى ، فإن أهم من ذلك الأجزاء الأخيرة من حكمه، و هي الأجزاء التي فجرت كثيرا من القضايا النقدية و البيانية عبر المصطلحات التي وظفها أبو عثمان في التعبير عن تلك القضايا الرئيسة في دراسة العمل الأدبي ، فإقامة الوزن ، و تخير اللفظ ، و سهولة المخرج ، و كثرة الماء ، و صحة الطبع ، و جودة السبك . هي مدار الأمر و عين القضية .

إن نظرة متأنية إلى هذه المصطلحات تكشف للمتلقي عناصر العمل الإبداعي الجدير بالتقدير و الإعجاب ، و كأني بهذه الصفات تتضافر ، و تتعانق من أجل غرض سام ، إنه العملية البنائية التي ينتج عنها خطاب فني مؤثر ، ذو أبعاد و امتدادات عظيمة .

ثم إن اللفظ لم ينل من حظ صاحب العلم هذا إلا ميزة الاختيار، ذلك أن أبا عثمان لو قال :" إنما الشأن في اللفظ و كفى ، لذهبنا مع من جعلوه إمام المنتصرين لهذا العنصر في العملية الإبداعية ، لكنه لم يفعل ، بل أكثر من ذلك لم يرفع من شأن اللفظ كعنصر مفرد، و إنما خص تخيره بقسط من العملية ، " إنما الشأن في تخير اللفظ و .. و .. و ... " فتخير اللفظ أحد أركان العملية و ليس العملية كلها ، و ليس خاف على المتلقي أن تخير اللفظ إنما الهدف منه – في تصور الجاحظ – هو توظيفه في عملية البناء ، التي أكدها بالجزء الأخير من عباراته ، و الذي لا يقل أهمية عن سابقه "فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير " و هو ما يكشف – بما لا يدع مجالا للشك – للباحث المتقيد بالموضوعية ، الساعي إلى تحديد الحقيقة العلمية ، عن تصور الجاحظ ، و نظرته الحقيقية إلى عملية الخلق الفني التي تتمخض عن النص الشعري . فالصناعة هي عمل بنائي ، و النسج

هو تشكيل و بناء بالدرجة الأولى ، و إذا كان أبو عثمان أدخل عنصر الصورة – للمرة الأولى في الخطاب النقدي العربي، فإن ذلك إنما كان بهدف إعطاء عنصر التخييل حقه في العملية الإبداعية، ويبقى البناء و التشكيل هو أساس العملية . من ثم كان من لفت انتباه المتلقي إلى اللفظ المنتظم في تصور الجاحظ غير بعيد عن حقيقة ما قصده في خطابه النقدي و البياني .

و النظم عند الجاحظ لا يقتصر على انتظام الألفاظ و تآلفها وتلاؤم العبارات و تلاحمها ، بل يتعدى ذلك المقدار ، حيث يتدرج من هذا المستوى ، إلى انتظام الألفاظ و المعاني و مشاكلة بعضها لبعض ، ثم يتعدي ذلك فيقترب " من مفهوم التأليف الشامل لمستويات النص " (39) الشيء الذي يجعل له أثرا على تصور الجاحظ لأسلوب الخطاب البياني كما يرى ذلك الدكتور عبد السلام المسدي ، عبر قوله :" لقضية النظم هذه أثر واضح في تحديد مفهوم الجاحظ للأسلوب"(40)

و لئن كان الجاحظ وظف مصطلح النظم في بعض نصوصه ، فإنه عمد إلى توظيف بعض المصطلحات التي تترادف معه ، كما لاحظ ذلك د / الجمعي " فمعنى النظم يترادف مع التأليف و السبك و مشابهاتها في إطار شامل لبنية أي نص " (41)

و لعل مصطلح " السبك " يحتل مكانة متميزة في هذا المجال، فهو حاضر في مقاربات الجاحظ للنص الأدبي بعامة ، و تحديد مواطن الجودة و الجمال فيه بخاصة . ففي النص الشعرى تحظى " جودة السبك " بمقام رئيس في تصور أبي عثمان لتحقيق الجمال الفني ، فبالإضافة إلي اعتمادها أداة رئيسية في إعلاء " شأن " النص الشعري ، مثلما مر بنا في تعقيبه على موقف أبي عمرو الشيباني ، يعمد أبو عثمان إلى التصريح بأهميتها في تحقيق

الجودة للنص الشعري أيا كان زمنه و مبدعه . من ذلك قوله :" و أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا ، و سبك سبكا واحدا ، فهو يجري علي اللسان كما يجري الدهان " (42)

و من ذلك قوله عن " جواهر الكلام " التي حددها في " الألفاظ المتخيرة ، و المعاني المنتخبة ، و على الألفاظ العذبة ، و المخارج السهلة ، و الديباجة الكريمة ، و على الطبع المتمكن و على السبك الجيد " (43)

و يبقى مصطلح " النظم " في ذهن الجاحظ مرتبطا بالنص القرآني . يقول مثلا :" كما عبت كتابي في الاحتجاج لنظم القرآن و غريب تأليفه و بديع تركيبه " (44)

ذلك أن النص القرآني يختلف اختلافا بينا عن أنواع الخطاب الأخرى ، " فإذا عرف صنوف التأليف عرف مباينة نظم القران لسائر الكلام " (45) .

نزعم هذا ، و اليقين يراودنا لما نجده من أهداف سامية لدى المعتزلة بخاصة و المتكلمين بعامة ، في إحدى قضاياهم الكبرى ، قضية الإعجاز القرآني التي ما زال أبو عثمان يناضل من أجل إقرارها كإحدى الحقائق التي يقوم عليها مذهبه ، و يهزم بها خصومه في العقيدة و الأديولوجيا .

- النظم و دوره في تحقيق الإعجاز في النص القرآني

إن أبا عثمان في مقاربته لثنائية اللفظ و المعنى إنما كان بفعل ذلك ضمن مقاربته لقضية أكبر و أهم عنده و عند البلاغيين و المتكلمين من أمثاله ، تلك هي قضية البيان التي شغلت الساحة البلاغية و الكلامية زمنا غير قصير .

و كان أساس المقاربات التي خص بها العلماء المسلمون هو سحر البيان و مواطن ذلك في " الخطاب " و ما هو مقدور عليه من الخاصة و ما يتعذر منه عليها ، أي ما اصطلح عليه بالإعجاز .

و لما كان النص القرآني يمثل النموذج الأمثل في بنية "الخطاب" ، فإن البيانيين العرب انكبوا عليه يبحثون في مواطن بيانه و بلاغته ، بغرض رصد مظاهر الإعجاز فيه ، و تحديد العناصر التي تتفاعل لتحقيق تلك الخاصية .

و لئن حضرت قضية إعجاز القرآن في مقاربات البيانيين العرب بعامة ، فإنها شغلت بيئات المتكلمين منهم بخاصة ، إذ أنها كانت مرتبطة بأحد الأركان الأساسية التي تقوم عليها النظرية الاعتزالية ، و نعني بها : القول بخلق القرآن . و لما كان هذا الركن منطلقا لمناقشة بلاغة القرآن و إعجازه ، فقد رأينا الجاحظ يحدد هذا الإعجاز في نظم النص القرآني الذي لا يعد له نظم و في أسلوبه الذي لا يدانيه أسلوب ، يقول في هذا الصدد :" صار نظمه من أعظم البرهان و تأليفه من أكبر الحجج " (46)

و بما أن القرآن – عنده و عند أقرانه من رجال المعتزلة – حادث مخلوق ؛ فإن ألفاظه حادثة مخلوقة .

و إذا كانت المعاني مطلقة الوجود ، فإن القرآن نقلها من المطلق إلى المحدود . و معنى ذلك أن الفضل بالضرورة يعود إلى الألفاظ ؛ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية ، و أسماء المعاني مقصورة محدودة.(47)

هكذا عللت الدكتورة وديعة النجم مذهب الجاحظ في تفضيل اللفظ و تقديمه ، و موقفه من إعجاب أبي عمرو الشيباني من معنى البيتين الشهيرين .

و إذا كانت مسألة النظم حاضرة في مقاربة د / وديعة النجم،

فإنها حضرت بشكل متفاوت في مقاربات فريق من زملائها من الباحثين المعاصرين الذين راحوا يقرنون قضية الإعجاز في النص القرآني بنظم لفظه و تشكيل عباراته .

فهذا الدكتور محمد جمعة عابد يقول في هذا المعنى :" إنما وجد أن الإعجاز في القرآن ، لا يفسر إلا عن طريق النظم ، و من بأن النظم حقيق برفع البيان إلى مستوى الإعجاز ، لم يعد قادرا على أن يتبنى نظرية تقديم المعنى علي اللفظ " (48)

فأبو عثمان في نظر هذا الباحث سار في نهج لم يعد باستطاعته تغييره ، و آمن بفكرة لم يعد في يده أن يلغيها ، فما دام الإعجاز في نظم الكلمات ، فلا مناص إذن من تقديم هذه الكلمات و تفضيلها ، و هذا أمر يعد طبيعيا في أحكام الباحثين ، إذ هو ناتج عن معالجة المعتزلة - و الجاحظ من رؤوسهم - لإحدى قضاياهم الأساسية و هي قضية خلق القرآن التي استدعت منهم تكريس حل وسط نتج عنه تسويد اللغة على الفكر و اللفظ على المعنى ، كما فصل القول في ذلك الدكتور الجابري (49)

و الغريب أن الباحثين المعاصرين الذين بهرتهم نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، بمن فيهم من أرجعوها إلى أصولها عند الجاحظ لم يلتفتوا إلى نصوص خطيرة تناثرت على صفحات كتب أبي عثمان . تحدد موقفه من قضية الإعجاز ، و تعطي عملية التشكيل أو البناء حقها في مسألة الإعجاز القرآني .

و قد نلتمس بعض العذر للباحث الذي يقرأ ما كتبه أبو عثمان ضمن قراءته عما كتبه غيره من أقطاب التراث . ذلك أن قراءة نتاج الجاحظ تتطلب التفرغ و الجهد و الوقت . لما يطبعه من استطرادات و تكرار و خروج من الجد إلى الهزل ، و من الشعر إلى الخطابة و من التأويل إلى الكلام ، و من السيرة إلى الخبر و من

القول في الطبيعة إلي القول في الفن .

إن نهج أبي عثمان هو المسؤول عن ضياع كثير من أحكامه الهامة ، في خضم تلك الفوضى التي تطبع كتاباته ، و لعل في ذلك بعض العذر للباحث في " نسيانه " بعض النصوص التي من شأنها لو " استحضرها " أن تغير كثيرا من أحكامه فيما يتعلق بقضايا كثيرة تخص الموضوعات النقدية و البلاغية التراثية . يستوي في ذلك الباحثون التقليديون و الحداثيون .

و على الرغم من أن د / الجابري ينتمي إلى الفئة الثانية ، و علي الرغم من أنه خص قضية اللفظ و المعنى بجزء من كتابه الهام " بنية العقل العربي " إلا أنه وقع في أسر " البيان و التبيين " شأنه في ذلك شأن الدارسين البلاغيين في القرن العشرين ، إذ لم يجد في كتاب " الحيوان " إلا النص الذي عبر فيه أبو عثمان عن انفعاله من موقف أبي عمرو ، و هو النص الذي كان أساس أحكام أغلب الدارسين الذي صعقتهم فكرة " المعاني المطروحة في الطريق " بينما ما ورد في مسألة الإعجاز التي تناولها الجابري في كتابه القيم ، لم يحظ بوقفة يسجلها هذا الباحث المفكر . و لعل أهمها ما ذكره أبو عثمان في معرض حديثه عن " الصرفة " التي اتبع أستاذه النظام في القول بها ، و بخاصة في معارضة العرب للقرآن ، و هو الحديث الذي ذكر فيه صنيع مسيلمة في تحبيره كلاما يعارض به قوله عز و جل في كتابه العزيز . قال :" فقد رأيت أصحاب مسيلمة ، و أصحاب ابن النواحة إنما تعلقوا بما ألف لهم مسيلمة من ذلك الكلام ، الذي يعلم كل من سمعه أنه إنما عدا علي القرآن فسلبه ، و أخذ بعضه ، و تعاطى أن يقارنه ، فكان لله ذلك التدبير ، الذي لا يبلغه العباد و لو اجتمعوا له " . (50)

و غني عن التذكير أن قوله أخذ بعضه " يعني به لفظه إذ ذكر

في بداية النص أن أصحابه إنما " تعلقوا بما ألف لهم مسيلمة من ذلك الكلام " ، و التأليف لا يكون إلا بالألفاظ ، فهي مادة البناء ، لكن ذاك التأليف يبقى عاجزا عن خداع من يسمعه ، حول طبيعة مصدره ، إذ أن أبا عثمان يجزم بأن كل من سمعه علم أن صاحبه أخذه من القرآن .

فالإعجاز إذن في التشكيل و البناء ، فقد يستطيع الإنسان أن يأخذ منه لفظا من ألفاظه ، و بإمكانه أن يأخذ معنى من معانيه، لكنه لن يستطيع أن يأخذ بناءه و تأليفه . فذاك مكمن الإعجاز ، و ذلك عين الأمر .

يؤكد أبو عثمان هذا لاحقا ، حيث يقول في شأنه :" و في كتابنا المنزل الذي يدلنا على أنه صدق ، نظمه البديع الذي لا يقدر على مثله العباد " (51) فالأمر إذن ، جلي لا يحتمل جدلا و لا يقبل تأويلا . النظم هو المصطلح الذي يعبر بدقة عن صفة الإعجاز التي يتسم بها " كتابنا المنزل " .

- التشكيل و البناء و دوره في تحقيق الجودة في النص الشعري

إذا كان النظم هو العنصر الذي يحقق الإعجاز في النص القرآني ، فإنه تحت مصطلح " التشكيل أو السبك أو البناء " هو الذي يرتقي بالنص الشعري إلى مستوى الجودة . و لما كان ذلك في عملية إبداع الشعر يعني تشكيل الألفاظ المفردة ، و تخير المادة المناسبة لذلك (اللفظ) ، و إخراجها في سهولة و سلاسة ، بعيدا عن رياضة التكلف ، و اضطراب الجرس الموسيقي ، و فساد الإيقاع ، أمر يستحق ممن تعذر عليه فهم مقصد أبي عثمان أن يعيد قراءة مقولته قراءة متأنية ، صحيحة . و ذلك أمر من شأنه أن يقرب إلى

فهمه المعنى الحقيقي لتصريح أبي عثمان ، الذي و إن جاء في سياق انفعاله من أبي عمرو الشيباني ، و غضبته من نهج اللغويين بعامة في تقويمهم للنصوص الشعرية ، إلا أنه يشكل قناعة مؤسسة لدى الجاحظ ، لم يتردد في الإلحاح عليها و ترسيخها كقاعدة نقدية .

و ما زاد في يقينه ما لاحظه عند القدامى ، من اشتراك في توظيف معني معين في نصوصهم الشعرية ، دون أن تكون تلك النصوص متطابقة من حيث جودتها ، أو متحدة من حيث مستواها ، و لما كان المعنى واحدا عند الشعراء الذين عبروا عنه بما جادت به قرائحهم من توليف اللفظ و تشكيله ، فإن التفاوت و المفاضلة بين تلك النصوص إنما تكون من قبل ذاك " النسج " و تلك " الصناعة " . و قد عبر عن اشتراك الشعراء في معنى واحد بقوله :" و لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام ، و في معنى غريب عجيب ، أو في معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع ، إلا و كل من جاء من الشعراء من بعده أو معه ، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه ، أو يدعيه بأسره ، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى و يجعل نفسه شريكا فيه . كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم ، و أعاريض أشعارهم ، و لا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه " .(52)

فالمعنى إذن ، ليس ملكا لأحد من المبدعين ، فهو مشترك بينهم ، و من ثم لا يمكن التماس تفوق أحدهم أو فريق منهم ، من قبل هذا الباب . لأن الذي يختلفون فيه هو " ألفاظهم و أعاريض أشعارهم " . أي أن التنافس و التباري إنما يكون في هذا الجانب ، " تخير اللفظ ، و جودة السبك ، و إقامة الوزن ، و كثرة الماء " أي في النسج و الصناعة " من جهة ، و في الشعرية من جهة أخرى .

و لعل في هذا ما يفسر مقولته الشهيرة " المعاني مطروحة

في الطريق ، يعرفها الأعجمي و العربي ، و البدوي و القروي و المدني " . فالمعاني ليست مجالا للتنافس و المقارعة . ذلك ما جسده في العديد من نصوصه النقدية . حيث نلمس ذلك في عدة أحكام أصدرها أبو عثمان في شأن معنى معين نظم فيه أكثر من شاعر . و كانت الغلبة و التقدم لمن أحسن التعبير عنه أكثر من غيره ، و أجاد بناء شعره بما كساه من كريم اللفظ ، و ما وفره له من " كثرة الماء " و سهولة المخرج " و " إقامة الوزن " . من ذلك قوله :" و قال الآخر (يعني مهلهل بن ربيعة)

أودى الخيار من المعاشر كلهم　　و استب بعدك يا كليب المجلس

و تنازعوا في كل أمر عظيمة　　لو قد تكون شهدتهم لم ينبسوا

و أبيات أبي نواس على أنه مولد شاطر أشعر من شعر مهلهل في إطراق الناس في مجلس كليب ، و هو قوله :

و ما خبزه إلا كليب بن وائل

ليالي يحمي عزه منبت البقل

و إذ هو لا يستب خصمان عنده

و لا القول مرفوع بجد و لا هزل(53)

فمحل التقديم و التقدير إنما هو التعبير عن معنى إطراق الناس في مجلس كليب ، فهو أمر محدد ليس مطلقا ، و الحكم الصادر في هذا الشأن لم يأت مرسلا ، بل حدده أبو عثمان في نص بعينه ، إنه لم يزعم أن أبا نواس أشعر من مهلهل في المطلق ، و ذلك على الرغم من إقراره برياسته في نصوص نقدية أخرى ، بل حدد التفوق في هذا الشعر بعينه ، الشعر الذي يتضمن معنى محددا . و لما كان هذا المعنى مشتركا بين الشاعرين فإن من البديهي أن تفوق الشاعر المولد على سلفه الجاهلي إنما كان في " تخير اللفظ " المناسب للتعبير عن ذاك المعنى بعينه ، و في " كثرة الماء و " إقامة

الوزن " و " جودة السبك " أي في " التشكيل و " البناء و " الشعرية" .

و الموقف نفسه يتكرر لدى أبي عثمان في شعر أخر تضمن معنى واحدا ، طرقه أكثر من شاعر . قال في هذا الصدد :" و في هذا الباب .... يقول بشار :

كأن مثار النقع فوق رؤوسهم
و أسيافنا ليل تهاوى كواكبه

و قال عمرو بن كلثوم

تبنى سنا بكهم من فوق أرؤسهم
سقفا كواكبه البيض المباتير

و هذا المعنى قد غلب عليه بشار" (54)

ثم يؤكد أبو عثمان هذا الموقف في نص أخر ، تناول فيه عنترة و وصفه وقوع الذباب و حك إحدى يديه بالأخرى ، فقال :" فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميع الشعراء ، فلم يعرض له أحد منهم . و لقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول . فبلغ من استكراهه لذلك المعنى ، و من اضطرابه فيه ، أنه صار دليلا علي سوء طبعه في الشعر . قال عنترة :

جادت عليها كل عين ثـــــرة   فتركن كل حديقة كالدرهم
فترى الذباب بها يغني وحده   هزجا كفعل الشارب المترنم
غردا يحك ذراعه بدراعـــــه   فعل المكب علي الزناد الأجذم

قال : يريد فعل الأقطع المكب على الزناد . و الأجذم : المقطوع اليدين . فوصف الذباب إذا كان واقعا ثم حك إحدى يديه بالأخرى ، فشبهه عند ذلك برجل مقطوع اليدين ، يقدح بعودين . و متى سقط الذباب فهو يفعل ذلك .

و لم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر

عنترة".(55)

فالجودة في الصناعة و الإتقان في البناء ، و تحسين المخارج بإقامة الوزن و تخير اللفظ اللذين يوفران للنص ذلك الإيقاع الممتع لما به من موسيقى داخلية و خارجية . تلك هي العناصر التي تجعل من شعر عنترة أمرا مستعصيا على بقية الشعراء ، و تدفع أبا عثمان إلى رفض أشعار الذين عرضوا لذلك المعنى و جافاهم التوفيق ، يستوي في ذلك من الشعراء من هم في مستوى عنترة، و من هم فوق ذلك ، حتى " قائد لواأهم إلى النار " و المقدم فيهم ، هذا ما يختم به أبو عثمان قوله في شأن التعبير عن المعنى ، في موضع أخر من كتابه ، حيث يعقب على أبيات عنترة بقوله :" فلو أن أمرأ القيس عرض في هذا المعنى لعنترة لأفتضح " . (56)

فقد أجاد عنترة وصف هذا المعنى و برع في بناء شعره بما وفره له من عناصر بيانة راقية ، أبدع في نسجها و إخراجها بشكل يجعلها تدخل باب الإعجاز ، و تستعصي من ثم على الرؤساء النقباء من الشعراء .

- النهج الأمثل في عملية الإبداع

عمد أبو عثمان إلى رسم نهج للمبدع ، و حثه على اتباع خطواته في عملية الخلق الفني ، حيث أشار عليه و هو مقبل على إبداع النص الأدبي بتهيئة المعنى أولا ، ثم البحث عن اللفظ الذي يناسبه و يعبر عنه بدقة و وضوح انطلاقا من إيمانه بأن المعاني موجودة مطروحة لدى الجميع ، و إنما العبرة في إخراجها و التعبير عنها بما ينتظم من ألفاظ في الجمل و العبارات الشيء الذي جعله يعيب على المبدعين تهيئة اللفظ قبل المعنى ، و كأنه يستقريء المستقبل ، حيث يتحول المبدعون بعد زمن قصير من عصره إلي صناع حرفتهم صناعة تشكيلات من الألفاظ تفيض رونقا و وشيا ،

مما أدى إلى تواري أهمية المعنى من جهة ، و ظهور الألاعيب اللغوية، و الرياضات اللفظية من جهة ، و هو ما انحدر بالأدب العربي إلى مستويات أضرت به .

كان أبو عثمان و هو يعالج قضية الخلق الأدبي يستقريء هذا كله ، من أجل ذلك راح ينبه إلي مضاره ، و يحذر المبدعين من الوقوع في شروره ، مثلما يفعل في مقولته هاته :" و شر البلغاء من هيأ رسم المعنى قبل أن يهيء المعنى عشقا لذلك اللفظ ، و شغفا بذلك الاسم ، حتى صار يجر إليه المعنى جرا ، و يلزقه به إلزاقا ، حتي كأن الله تعالى لم يخلق لذلك المعنى اسما غيره . و منعه الإفصاح عنه إلا به " (57)

إن إلحاح أبي عثمان على تقديم المعنى في عملية الإبداع الأدبي ، و تحضيره و تجهيزه قبل اختيار لفظ يعبر عنه و يناسبه ، قد يبدو من أبي عثمان تراجعا عن موقفه من إعجاب أبي عمرو الشيباني بمعنى البيتين المذكورين سالفا ، و تناقضا مع قوله بالمعاني المطروحة ؛ غير أن المقولة الأخيرة يجب أن تؤخذ في سياقها - كما لاحظنا من قبل - فالجاحظ في النص يعالج مسألة الخلق الأدبي ، و يحدد النهج السليم الذي يجب على المبدع اتباعه ، و كيف يجب أن تنظم مراحله و ترتب عناصره ، فالمعنى سابق بطبيعته على اللفظ في الترتيب و التهيئة ، إذ أن الفكرة تخطر للإنسان و تهجم على خاطره ، و لما تتبلور و تكتمل و تنضج و يقتنع بها و يقرر إبرازها و تقديمها يبحث لها عن المخرج السليم ، و يقدمها في الثوب الذي يبرزها علي حقيقتها أو يزينها و يزيد من جمالها و رونقها . يقول أبو عثمان في هذا الشأن :" إن المعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة ، أو أكسيت الأوصاف الرفيعة ، تحولت في العيون عن مقاديره صورها و أربت على حقائق أقدارها ،

بقدر ما زينت ، و حسب ما زخرفت " . (58)

و اللغة العربية بثرائها و بما توفره للمبدع من خيارات و حلول ، تشكل معينا لا ينضب ، يغرف منه صاحب العمل الأدبي حاجته، و يجد به ما يكسو معانيه من لفظ رشيق ، و تعبير جميل ، و بخاصة إذا سلمنا بما يقدمه عنصر الترادف في العربية للمبدعين من حرية ، و تنوع . فاللغة تتنوع بتنوع مستعمليها ، و الألفاظ تختلف باختلاف البيئات الاجتماعية ، و الفئات البشرية التي تدور فيها ، و تتفاوت بتفاوت مستوى التحصيل و الصناعة.

من هنا فإن المبدع من حقه بل من واجبه أن يعبر باللفظ الذي يراه مناسبا للمعنى الذي بين يديه ، و الذي هو كفء له ، يساويه من حيث القيمة و يشاكله من حيث الطبيعة .

- مبدأ المطابقة و المشاكلة بين اللفظ و المعنى

إن هذه المسألة تشكل أهم الجوانب في ثنائية اللفظ و المعنى كما عالجها أبو عثمان ، و المبدأ الأساسي الذي نادى به في هذه القضية ، حتى صار عنده مذهبا ، و ناضل من أجله حتى أصبح منهجا يعرف به عند أولي البصيرة و الدراية بآرائه و أفكاره في قضايا النقد و البلاغة . و ذلك إنطلاقا من قولته الشهيرة :" و لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ و لكل نوع من المعاني نوع من الأسماء " (59)

إن المتصفح للنصوص التي تضمنت آراء الجاحظ في ثنائية اللفظ و المعنى يدرك دون كبير عناء أن مبدأ المطابقة و المشاكلة هو محور معالجة أبي عثمان لهذه الثنائية و مذهبه الذي اعتنقه و دعا إليه ، انطلاقا من إدراكه للتنوع و الثراء الذي يميز اللغة العربية من جهة ، و التباين و التفاوت الذي يطبع الفئات البشرية، و بيئاتها الاجتماعية و الثقافية ، ثم التخصص اللغوي

لدى هذه الفئات ، و ذلك على حساب انشغالاتها و مجالات اهتماماتها ، و الدائرة الاجتماعية و الثقافية التي تتحرك فيها ، و التي تخلق بدورها دائرة لغوية خاصة تعبر عن عناصر واقعها ضمن الدائرة اللغوية الكبرى التي تعبر عن حركية الحياة لمجتمع ما .

و أبو عثمان يطرح هذه المسألة ضمن مقاربته الواقع اللغوي، و علاقته بالخطاب الأدبي ، و دور الزوج " اللفظ و المعنى " في صناعة هذا الخطاب و بنائه . و قد قاده اجتهاده في هذا المسعى إلى هذه اللغة " القطاعية " ، أو " الفئوية " ، التي تعبر بصدق عن حياة قطاع من المجتمع أو فئة من فئاته ، و ما يطبعها من علاقات ، و ما يحكمها من عناصر . ذلك أنها في تصور أبي عثمان بما تملكه من خصوصية ، و تنفرد به من مميزات تستقل بوجودها ، و تدور حول محاور خاصة بها ، تنشأ حولها معان خاصة بها تتطلب لغة تعبر عنها ، و لا تتعداها إلى غيرها.

إن أبا عثمان من خلال هذا التصور ، يطرح على الساحة اللغوية و البلاغية عنصر " المطابقة " كنتيجة منطقية لعامل التفتيت و التجزئة الذي أخضع له اللغة ؛ و هو بذلك يخلق دوائر لغوية أصغر ضمن الدائرة اللغوية الكبرى ، حيث تنتظم تلك الدوائر القطاعية ضمن لغة المجتمع ، زو في اللغة الجامعة للأمة . و نتيجة لهذه الرؤية يجعل أبو عثمان للخاصة لغة و للعامة لغة أخرى ، بل يتدرج في مسار التجزئة و التفتيت فيجعل للمتكلمين لغة يعبرون بها عن اشنغالاتهم و قضاياهم و للأدباء لغة و للحرفيين لغة و للتجار لغة ، و للعسكريين لغة ، و هكذا ، و ذلك – في تصوره دائما – لأن كل فئة من هذه الفئات لها واقع به معان خاصة به ، تتطلب ألفاظا تناسبها و تشاكلها ، بل تطابقها ، و لا

تصلح للتعبير عن غيرها . يقول في هذا الشأن :" لكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها فلم تلزق بصناعتهم إلا بعد أن كانت مشاكلا بينها و بين تلك الصناعة " . (60)

و الجاحظ عندما يزعم هذا ، فإنه إنما يفعل طلبا لأداء الخطاب البياني مهمته الأساسية التي هي الإفهام . و تحقيقا لهذه الغاية يحرص على إشراك المتلقي في عمليته الإبداعية ، ليجعله طرفا في صناعة خطابه ، و شريكا في بناء نصه . يقول في هذا الشأن :" و أرى أن ألفظ بألفاظ المتكلمين ما دمت خائضا في صناعة الكلام مع خواص أهل الكلام ، فإن ذلك أفهم لهم عني و أخف لمؤنتهم على " . (61)

فإشراك المتلقي في العملية الإبداعية أمر من شأنه أن يساعد على تحقيق الغاية من بناء الخطاب ، التي هي الإفهام ، من ثم وجب التخصص و اللجوء إلى وقف ألفاظ على معانيها ، التي هي مقصورة عليها لا تتعداها بحكم الموضوع الذي يتناوله الخطاب، و الصناعة المعبر عنها ، التي مت لزمها المرء ألف الألفاظ التي تعبر عنها ، و تعود عليها ، فتصبح متى متداولة على لسانه من قبيل الألفة ، و على سبيل العادة . يقول أبو عثمان في هذا الشأن:" و لكل قوم ألفاظ حظيت عندهم ، و كذلك كل بليغ في الأرض ، و صاحب كلام منثور ، و كل شاعر في الأرض و صاحب كلام موزون ، فلا بد من أن يكون قد لهج و ألف ألفاظا بأعينها ؛ ليديرها في كلامه و أن كان واسع العلم غزير المعاني ، كثير اللفظ". (62)

فالعادة و الألفة عنصران يؤثران لا محالة في اختيار الناس لألفاظ بعينها ، و لا يتم لهم ذلك إلا في أوساطهم و بيئاتهم ، من ثم أعطى الجاحظ مؤثرات البيئة و المحيط أهمية كبرى ؛ لأن

الشاعر أو الأديب إنما يستعمل ألفاظا ألفها واعتاد استعمالها بحكم انتمائه إلى فئة معينة أو تعاطيه صناعة ما، أو لاقتناعه بتلاؤم تلك الألفاظ و تكافئها مع المعاني التي يريد التعبيرعنها، ومن هنا كان لعلماء الكلام ألفاظ يستعملونها في أوساطهم وبيئاتهم ، و للزنادقة ألفاظ تعبر عن فكرهم و مذهبهم أحسن تعبير ، فهي علامة من علاماتهم ، و هكذا شأن أصحاب كل مذهب و كل صناعة .

إن رؤيته نابعة من إيمانه العميق بمبدأ التلاؤم و التوافق الذي يجب أن يحكم العلاقة بين طبقات المجتمع و لغاتها ، فكل فئة اجتماعية لها لغتها التي تناسبها و تعبر عن نشاطاتها ، و حياتها أحسن تعبير ؛ لأنها إنما حصلتها بعد ممارسة و اختيار طويلين . و من الخطأ أن يستعمل المرء ألفاظا ألفتها فئة اجتماعية ، مع فئة أخرى . فالمقام هو الذي يحدد لغة الخطاب . يقول في هذا الشأن :" و كذلك فإنه من الخطإ أن يجلب ألفاظ الأعراب ، و ألفاظ العوام و هو في صناعة الكلام داخل . و لكل مقام مقال و لكل صناعة شكل".(63)

إذن فاللغة عنده تختلف باختلاف الفئات ، و تتباين بتباين الصناعات فهي تدور في دوائرها الاجتماعية و المهنية ، حيث تستقل كل فئة بلغة تناسبها و تشاكلها ، لذا فضلها أصحابها على غيرها بعد طول امتحان ، و عميق تجربة .

إن اللغة عند أبي عثمان مستويات و درجات ، و هي أنواع و أصناف تتنوع بتنوع بيئاتها و تتدرج على حساب تدرج المستويات الثقافية و الاجتماعية ، و ربما كانت عنده على هذا الشكل لما كانت عليه شخصيته المركبة ، و لما كان عليه تنوع ثقافته، و تعدد انشغالاته ، و هو ما لاحظته الدكتورة وديعة طه

النجم ، حيث تقول في شأنه :" إن هذا الجمع بين مستويين للغة - كل مستوى يؤدي غايته - ربما كان مظهرا مهما من مظاهر ثقافة الجاحظ نفسه ، يتجلى في كتاباته التي احتوت على شتى المجالات ، فكان لكل مجال لغته " . (64)

إن مسألة تلاؤم اللغة مع الطبقات الاجتماعية و البيئات الثقافية ، و توافق كل صناعة مع معجم لغوي ، يناسبها تركت آثارها في ميدان النقد الأدبي ، حيث نجد ابن رشيق القيرواني يقرها و يجعلها مبدأ يرى أن يلزم الشعراء به ، فيصرح في هذا الصدد قائلا :" و للشعر ألفاظ معروفة ، و أمثلة مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها و لا أن يستعمل غيرها " . (65)

و قد تعددت النصوص التي تتضمن آراء الجاحظ في هذه المسألة ، و تؤكد مبدأ المشاكلة و المطابقة بين الألفاظ و المعاني ، حتى أصبح هذا المبدأ أهم عنصر في قضية اللفظ و المعنى عند أبي عثمان - كما أسلفنا - و ربما قاده حماسه إلى شيء من الغلو في هذا الأمر حتى جعل للمعاني حقوقا على المبدع ، يجب أن يراعيها في عمله الفني ،و أصولا عليه أن يتقيد بها ، لعل أهمها أن يكون اللفظ على مقاس المعنى ، مطابقا له لا يفضله ، و لا يقصر عن تأدية وظيفته في الإبانة . و لا يشترك معه غيره في هذا :" و من علم حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا ، و تلك الحال وقفا ، و يكون الاسم له لا فاضلا و لا مفضولا ، و لا مقصرا و لا مشتركا و لا مضمنا ". (66)

فاللفظ وفق ما تقدم - خاص بمعناه لا يقوم بالتعبير عن غيره ، و لا يقصر عن التعبير عنه . أو عن جزئية من جزئياته و لا يترك مجالات للالتباس و الغموض في أداء وظيفته التي هي الكشف عن المعنى و إبرازه و الإحاطة به كاملا دون حاجة إلى وسائل إبانة أخرى - كالإشارة مثلا -.

فالوضوح في إبراز المعنى و التعبير عنه عامل على جانب كبير من الأهمية ، و لكي يتحقق ذلك في نص الأديب رأى أبو عثمان أن ينبذ المبدع كل تعقيد و غرابة في اللفظ ، و ينأى بنفسه عن الألفاظ الحوشية التي من شأنها أن تحجب المعنى عن المتلقي، فيضيع بذلك هدف المبدع ، و تبطل فائدة العمل الأدبي ، و من ثم نجد أبا عثمان يصرح في هذا الصدد :" و تعطي المعنى حقه من اللفظ كما تعطي اللفظ حقه من المعنى ، و تحب المعنى إذا كان حيا يلوح و ظاهرا يصيح ، و تبغضه إذا كان مستهلكا بالتعقيد مستورا بالتغريب و تزعم أن شر الألفاظ ما غرق المعاني و أخفاها و سترها و عماها " . (67)

و يقول د/ الأخضر جمعي معلقا على عنصر الوضوح و الدلالة التصريحية :" فبمدأ الوضوح و اعتماد الدلالة التصريحية في علاقة اللفظ بالمعنى مشروطان بتحقيق وظيفة تبليغية مباشرة إفهامية " . (68)

فالتعقيد و التغريب و إخفاء المعاني و سترها عيب في العملية الإبداعية ؛ لأنه ينفي عن الخطاب وظيفته البيانية، ويحول دون عملية الإفهام و التبيين التي هي أساس وجوده ، و الغرض من توجيهه إلي المتلقي ، و لذا كانت الإبانة و الوضوح في الخطاب هي جوهر جانبه الفني ، و علامة تفوقه و تقديمه . يقول أبو عثمان في هذا الشأن :" أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ، و معناه في ظاهر لفظه " (69)

فوظيفة اللغة عند أبي عثمان محددة في تقديم المعنى في أوضح الصور و بأقصر الطرق و أوجز الخطاب . فالمعنى الذي يصل إلى المتلقي في يسر و بساطة، و دون بذل جهد أو تكلف مشقة، هو المعنى الذي يعطي الخطاب قيمته ، و يكسبه رونقه ؛ لأن الغاية من

اللغة هي الإبانة عن المعنى ، و إيصال الفكرة إلى المتلقي دون مشقة أو جهد . فلا ننسى أن " المعاني في مقام الجواري و أن الألفاظ في مقام المعارض " . (70)

لكن إذا كان أعجب الخطاب عند المتلقي ما اعتمد من اللفظ " ما رق و عذب و سهل " . (71) فإنه لا يعني عند الجاحظ السقوط في السوقية و العامية ، " كما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا و ساقطا و سوقيا ، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا " . (72) فهو يدعو بوضوح إلى " الوسطية في انتقاء المعجم اللفظي " . (73) لأنها - في رأيه - هي الكفيلة بالارتقاء بالخطاب عن لغة العامة و السوقة و في الوقت نفسه تحقق غاية الإفهام و الوضوح .

و تجدر الإشارة - هنا - إلى أن المبدأ لم يقتصر - عنده - على ثنائية اللفظ و المعنى بل نادى بتطبيقه في كل الأعمال الفنية، واتخذه أساسا لمفهوم الجمال ، الذي حصره في التناسب و الاعتدال و التمام . فجمال الجسم عند الإسان يكمن في تجانس أجزاء الوجه و تناسقها من حيث الحجم و الشكل ، و توازن الأطراف و اتفاقها . كالعينين الكبيرتين اللتين تلائمان الأنف الكبير ، و الرأس الضخمة التي توافق الجسم الضخم و هكذا.(74)

إن المطابقة و المشاكلة و الاختصاص و الإبانة في وضوح ، عناصر وجد فيها أبو عثمان قاعدة الجمال الفني ، من ثم كان إلحاحه عليها في أكثر من موضع ، و النص عليها في أكثر من مناسبة ، فأعجب الألفاظ ما " كان موقوفا على معناه و مقصورا عليه دون سواه لا فاضل و لا مقصر و لا مشترك و لا مستغلق"(75)

فمبدأ المطابقة الذي يلح عليه أبو عثمان يتعدى مقدار التناسب و التلاؤم ، بل إن المشاكلة التي نص عليها لا تتحقق عنده إلا بالتلازم و الترابط العضوي، فاللفظ يجب أن يتقيد بالمعنى

الذي خلق له و تواجد من أجله، لا يتعداه إلى غيره ، و لا يقصر عن الدلالة عليه . فهو خاص به لا يشترك فيه معه معنى آخر .

إذن ، فالمشكلة بين الألفاظ و المعاني - عند الجاحظ - هي أساس الجمال الفني في الخطاب ، و عماد الصناعة الأدبية ، من ثم راح أبو عثمان يصنف الألفاظ و المعاني ، و يجعلها مستويات و درجات ، لكل مستوى من المعاني ما يقابله من الألفاظ ، و يساويه و يشاكله ، و لكل جنس من الحديث ما يؤديه من الكلمات . إن هذا ما يعبر عنه بقوله :" و لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ و لكل نوع من المعاني نوع من الأسماء ؛ فالسخيف للسخيف ، و الجزل للجزل " . (76)

لقد أدخل أبو عثمان الطبقية و الفئوية على الألفاظ و المعاني، فهي مستويات و درجات - كما أسلفنا - لما كان لكل قوم لغة ، و لكل فئة اجتماعية معجم تستعمله و ترجع إليه فإن ذلك يقود - لا محالة - إلي قضية أخرى ، و هي قضية مستويات اللغة التي أثارتها الدكتورة وديعة طه النجم في تعقيبها على النص السابق حيث قالت :" و معنى ذلك أن اللغة ليست مستوى واحدا ، و أن الألفاظ تنم على مقاصد صابحها .. و ما أن الإنسان هو الذي منح القدرة على تطويع قابلياته الكلامية ، حتى يحاكي مخارج الأصوات المختلفة ، فقد وجب على المتكلم أن يستغل هذه القابلية و أن يميز بين الألفاظ و أشكال التعبير ليتناسب ذلك مع غايته و طبيعة موضوعه ، و بما أن الناس طبقات متفاوتة في اللغة و الأداء، فهو ملزم بأن يناسب بين اللفظ و الموضوع الذي هو في صدده".(77)

لم يكتف أبو عثمان بإدخال الطبقية و الفئوية على قضية اللفظ و المعنى بل راح يتدرج في موضوع المشاكلة ، حيث أدخل

عليه عنصر الكم ، من ثم فالمشاكلة لم تعد في المطابقة و التلاؤم فحسب ، و إنما أصبحت كذلك في الحجم و الكم " و إنما الألفاظ على أقدار المعاني فكثيرها لكثيرها و قليلها لقليلها " (78) فعندما تكثر المعاني و تتعدد يتبع ذلك كثرة اللفظ و تعدده ، و عندما ينفرد المعنى يطابق اللفظ في الانفراد .

إذن ، فالمشكلة تكون في جميع الجوانب ، و هي تحكم اللفظ و المعنى في كل الأحوال و على كل الوجوه ، فتتحول بذلك إلى الاختصاص و المطابقة ، حيث يصبح لكل معنى لفظ خاص به يطابقه، فكأنه خلق له . و من ثم يفتح الجاحظ مجالا آخر في عالم اللغة هو مجال الترادف و ثراء اللغة ، و إذا كان في موضوع سابق أقره ، فإن حرصه على طبع علاقة اللفظ و المعنى بطابع المشاكلة و المطابقة يقوده إلي القول بالتطابق و الاختصاص ، حيث يجعل لكل معنى لفظا هو حظه و حقه من اللغة ، الذي يجب ألا يتعداه إلى غيره، و في هذا الشأن يقول :" و بالجملة إن لكل معنى شريف أو وضيع هزل أو جد و حزم أو إضاعة ضرب من اللفظ هو حقه و نصيبه الذي لا يبنغي أن يتجاوزه أو يقصر دونه " . (79)

إن أبا عثمان مدفوعا بحرصه على إفهام المتلقي ، و إشراكه من ثم في عملية صناعة الخطاب الأدبي ، يوغل في عملية التخصيص و التقييد ، فيجعل اللفظ أسيرا لدى المعنى الذي يشاكله و يوافقه ، فهو ، " حقه و حظه " لا شريك له فيه . و يجعل الفكرة لها نصيبها من البيان ، لا يتلقاها المتلقي إلا بواسطة ذلك المقدار ، و ذلك الضرب من البيان ، فهو غشاؤها و ثوبها . و لكل فكرة نصيبها من البيان الذي يجب أن تخرج بواسطته ، فلكل عنصر له موضعه الذي لا يتعداه ، هذا ما نجده في قوله :" ... حتى لا يضع اللفظ الحر النبيل إلا على مثله من المعنى ، نعم و حتى يعطي

اللفظ حقه من البيان و يوفر على الحديث قسطه من الصواب ، و يجزل الكلام حظه من المعنى ، و يضع جميعها مواضعها ، و يصفها بصفتها " . (80)

لقد رأى أبو عثمان في هذه الخصال مجتمعة عمود البلاغة و قوامها ، و التي بدونها لا جمال و لا حلاوة و لا طلاوة للعمل الأدبي ، و هي لا تتحقق إلا بضبط العلاقة بين اللفظ و المعنى و إخضاعها لهذا المبدأ الذي يقوم على أساسها. و نستطيع أن نحصر العناصر التي تحقق ذلك فيما يلي :

1 - التساوي من حيث الحجم ، و يعني ذلك تساوي اللفظ و المعنى فلا يفضل الأول الثاني بزوائد و لا يقصر عنه بنواقص .

2 - الاختصاص و الملازمة ، حيث يكون كل لفظ مختصا بمعني بعينه ، يلازمه ، و لا يتعداه إلى غيره ، و لا يشترك مع غيره في التعبير عنه .

3 - الإبانة و الوضوح : حيث يكون اللفظ سهلا مقبولا ، لا يخفي المعنى و لا يحجبه عن المتلقي ، بل يبرزه في يسر ، و يكشف عنه دون عناء أو مشقة .

4 - الوسطية : حيث يكون اللفظ في منزلة بين المنزلتين ، لا وحشي غريب و لا عامي سوقي .

5- إن هذه الصفات مجتمعة ، التي يتحقق من خلالها الجمال و التمام في النص الأدبي ، ربما تجسيد مبدأ المطابقة و المشاكلة، الذي جعله أبو عثمان أساس معالجته لقضية اللفظ و المعنى ، وحقق بذلك سبقا يحسب له في ميدان الدراسة البلاغية و النقدية .

ينطلق أبو عثمان في هذه النصوص جميعا من فكرة الملاءمة و التناسب ، و يتدرج معها شيئا فشيئا ، فيثير موضوعات المساواة و المشاكلة و الاختصاص ، و من حيث لم يكن

يقصد الغلو ، يقع فيه ، كما يقع في مفارقة عجيبة هي أنه انطلق من قضية اللفظ و المعنى ، يهدف إلى تحقيق الفصل بينهما ، و هو الفصل الذي أثار ذاك الجدل الذي مر بنا في مراحل هذا البحث السابقة ، و إذا به يصل إلى نتيجة مناقضة ، و هي وجود علاقة عضوية بين عنصري الثنائية ، فإلحاحه الشديد على المطابقة و المشاكلة ، و سعيه المتواصل إلى ترسيخ هذه الخصال كمباداء تحكم العلاقة بين اللفط و المعنى ، و تكون بذلك أحد الثوابت في عملية الإبداع الفني ، أوصله إلى هذه النتيجة التي لم تثر اهتمام الباحثين الذين لم يسجلوها لأبي عثمان ، و اكتفوا بالدخول في جدل واسع حول فصله بين اللفظ و المعنى . هذا إذا استثنينا ملاحظة للدكتورة النجم اقتربت فيها من الحقيقة دون أن تصل إليها ، حيث نصت على " أن الفكرة أخذت تتطور عند أبي عثمان حتي أوشكت أن تشكل مذهبا نقديا متميزا " . (81)

فالدكتورة الباحثة تري أن إلحاحه على مبدأ المشاكلة و المطابقة أو شك أن يشكل مذهبا نقديا ، لكنها لم تنص - مثلها في ذلك مثل الباحثين الاخرين - على النتيجة التي خلصت إليها جهود أبي عثمان في هذا المجال ، و التي تجسد علاقة عضوية بين اللفظ و المعنى .

إن إلحاح أبي عثمان على هذه الخصال من تطابق و توافق و تجانس ، و تلاوم ، و تمسكه بمبدأ الاختصاص و التلازم ، جعله يضع بين طرفي الثنائية رباطا وثيقا يجعل وجود أي منهما يتطلب وجود العنصر الثاني ، على الرغم من نصوصه الأولى التي تضمنت فكرة وجود المعاني دون وجود ألفاظ تعبر عنها ، و قد يرى الباحثون في هذا تناقضا من أبي عثمان ، غير أن الحقيقة التي تقودنا إليها أحاديثه عن المشاكلة و الاختصاص و عباراته "السخف

للسخيف كثيرها لكثيرها ، لكل معنى ضربه من اللفظ ، هو حقه و حظه " جميعا تؤدي إلى إقرار هذه العلاقة العضوية بين العنصرين..

ثم إنه عبر هذا الترابط في الوجود ، و هذه العلاقة ، و هذا التلازم بصورة ، من صوره التي حقق بها السبق في هذا المجال ، و هي صورة العلاقة بين الروح و الجسد التي عبر عنها في أحد نصوصه ، بقوله :" و الاسم بلا معنى كالظرف الخالي ، و الأسماء في معنى الأبدان و المعاني في معنى الأرواح ، اللفظ للمعنى بدن ، و المعنى للفظ روح " . (82)

إن المتمعن في هذا النص ، و في النصوص السابقة ، يدرك أن الجاحظ ما زال وفيا لفكرته المتعلقة بوجود كل من المعاني و الألفاظ ، بوصفهما طرفي المعادلة البيانية و أهم عنصرين تقوم عليهما العملية الإبداعية .

هذه هي مجمل أفكار الجاحظ و آرائه في قضية اللفظ و المعنى ، و هذه هي أهم النصوص التي عالج فيها هذه الثنائية، فكيف كانت آثارها في عالم الدراسة النقدية قديما و حديثا ؟

إذا سلمنا بأن أبا عثمان هو أول من أثار هذه الثنائية بهذا الشكل المفصل ، و إذا سلمنا بأن بشر بن المعتمر لم يعالجها بهذا التفصيل في وثيقته التي نقلها الجاحظ نفسه فإننا نستطيع أن نحدد تأريخا لعرض هذه القضية على بساط الدراسة نرى أنه ، هو زمن تأليف سفري الجاحظ العظيمين : الحيوان ثم البيان و التبيين . و هذا التأريخ يوافق زمن كل من الواثق و المتوكل أي الربع الثاني من القرن الثالث الهجري . و منذ هذا التأريخ و صدى عبارات الجاحظ تتردد على مسامع الدارسين ، كما أشار إلي ذلك الدكتور جابر عصفور فيما مر بنا من أجزاء هذا البحث ، فكيف كان إقبال المنشغلين بهذا الأمر على أقوال الجاحظ المتضمنة لآرائه و زحكامه : .

هذا ما سيتم تحديده في القسم الثاني من هذا البحث بإذنه تعالى .

هوامش البحث

1 - د. محمد عباد الجابري . بنية العقل العربي - دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية.ط3 . المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء1993، ص 41

2 - المرجع السابق ، ص 41

3 - د . محمد طاهر درويش ، في النقد الأدبي عند العرب ، ط ، مكتبة الشباب ، مصر 1976 ، ص 190 .

4 - د . محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي ، ص 41 .

5 - د . هند حسين طه . النظرية النقدية عند العرب . ط . دار الرشيد ، بغداد 1981 ، ص 117 .

6 - محمد جمعة عبد الصمد عابد ، من قضايا النقد الأدبي ط ، مطبعة الأماني ، مصر 1987 ، ص 154 .

7 - د . هند حسين طه ، النظرية النقدية عند العرب، ص 117

8 - د عبد القادر القط ، مفهوم الشعر عند العرب كما يصوره كتاب الموازنة للآمدي ، ترجمة عبد الحميد القط ، ط ، دار المعارف ، مصر 1982 ، ص 163 .

9 - د ، وديعة طه النجم ، الجاحظ و النقد الأدبي،حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية العاشرة 1989، ص 57

10 - محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد العربي ، ط دار المعارف ، مصر . 1964 . 1 / 68

11 - د . محمود المرسي الحسيني ، مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري - ط دار المعارف ، مصر 1983 . ص 168

12 – د ، محمد طاهر درويش . في النقد الأدبي عند العرب ، ص 193

13 – د . فوزي عبد ربه عيد ، المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان و التبيين ، ط دار الثقافة ، مصر 1983 .

14 – د . محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي ، ص 76

15– د جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ط دار المعارف ، مصر دت ، ص ص 347 – 348

16 – د ، ويعة طه النجم ، الجاحظ و النقد الأدبي ، ص 57

17 – المرجع السابق ، ص 59

18 – محمد جمعة عبد الصمد عابد ، من قضايا النقد الأدبي، ص 109

19 – الأخضر الجمعي ، اللفظ و المعنى – في التفكير النقدي و البلاغي عند العرب – ط اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2001 . ، ص 50

20 – د ، محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي ، ص 78

21– الجاحظ ، عمرو بن بحر ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط ، مصطفى البابي الحلي ، مصر 1965 – 131 / 3،1979

22 – محمد شكري عياد ، المؤثرات الفلسفية و الكلامية في النقد العربي و البلاغة العربية ، مجلة أقلام ، عدد 11 ، السنة 15 ، بغداد 1980 ، ص 10

23 – د ، وديعة طه النجم ، ، الجاحظ و النقد الأدبي ، ص 58

24 – الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ،3 / 131

25 – د ، وديعة طه النجم ، الجاحظ و النقد الأدبي ، ص 59

26– المرجع السابق ، ص 57

27- الأخضر الجمعي ، اللفظ و المعني ، ص ص 48 - 49
28 - الجاحظ ، عمرو بن بحر ، البيان و التبيين ، ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط الخانجي ، مصر ، 1975 ، 1 / 75
29 - الجاحظ ، عمرو بن بحر ، رسائل الجاحظ ، ، تحقيق عبد السلام هارون ، ،ط الخانجي ، مصر ، دت ، 1 / 262
30 - الآية 31 من سورة البقرة
31 -الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، 1 / 262
32 - د . محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي و البلاغة ، ط، دار الكتاب العربي ، مصر 1967 ، ص 272
33 - حسين توفيق ظاظا ، اللسان و الإنسان ، - مدخل إلي معرفة اللغة - ط، مطبعة المصري ، الاسكندرية دت، ص82
34 - المرجع السابق ، ص 82
35- د ، علي بوملحم ، المناحي الفلسفية عند الجاحظ ، ، ط ، دار الطليعة ، بيروت 1980 ، ص 238
36 - د ، محمد زغلول سلام ، ، تاريخ النقد العربي ، 1 / 61
37 - د ، محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي ، ص 78
38- د ، وديعة طه النجم ، الجاحظ و النقد الأدبي ، ص 58
39 - الأخضر الجمعي ، اللفظ و المعنى ، ص 53
40 - د عبد السلام المسدي ، البيان و التبيين بين منهج التأليف و مقاييس الأسلوب ، ضمن قراءات مع الشابي و الجاحظ و ابن خلدون ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس 1981 . ص 134
41 - الأخضر الجمعي ، اللفظ و المعنى ، ص 54

42- الجاحظ البيان و التبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، 1 / 67

43 - المصدر نفسه ، 4 / 24

44- الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، 1 / 9

45 - العثمانية ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، مصر، و مكتبة المثنى، بغداد 1955 ، ص 16

46 - الجاحظ ، البيان و التبيين ، تحقيق عبد السلام هارون، 1 / 383

47 - د وديعة طه النجم ، الجاحظ و النقد الأدبي ، ص 61

48 - د ، محمد جمعة عبد الصمد عابد ، ، من قضايا النقد الأدبي ، ص 115

49 - د محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي ، ص 106

50 - الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، 4 / 89

51 - المصدر السابق ، 4 / 90

52 -المصدر نفسه ، 3 / 311

53 - المصدر نفسه ، 3 / 128

54 - المصدر نفسه ، 3 / 127

55 - المصدر نفسه ، 3 / 311

56 - المصدر نفسه ، 3 / 127

57 - الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، 3 / 39

58 - الجاحظ ، البيان و التبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، 1 / 254

59 - الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، 3 / 39

60 - المصدر السابق ، 3 / 368

61 - المصدر نفسه ، 3 / 268
62 - المصدر نفسه ، ، 3 / 366
63 - المصدر نفسه ، 3 / 369
64 - وديعة طه النجم ، الجاحظ و النقد الأدبي ، ص 66
65 - ابن رشيق ، أبو علي الحسن القيرواني ، العمدة - في محاسن الشعر و آدابه و نقده - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط 4 ، دار الجيل ، بيروت ، 1972 ، 1 / 124
66 - ، الجاحظ البيان و التبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، 1 / 92
67 - الجاحظ ، عمرو بن بحر ، كتاب التربيع و التدوير ، تحقيق شارل بلا ، ترجمة إبراهيم الكيلاني ، ط دمشق ، 1955 ، ص 20
68 - د ، الأخضر الجمعي ، اللفظ و المعنى ، ص 43
69 - الجاحظ ، البيا ن و التبيين ، تحقيق عبد السلام هارون، 1 / 83
70 - المصدر السابق ، 1 / 254
71 - الجاحظ ، التربيع و التدوير ، تحقيق شارل بلا ، ص 20
72 - الجاحظ البيان و التبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، 1 / 144 + 1 / 378
73 - د ، الأخضر الجمعي ، اللفظ و المعنى ، ... ص 45
74 - الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، 2 / 162
75 - الجاحظ ، كتاب التربيع و التدوير ، تحقيق شارل بلا ، ص 20

76 - الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، 3 / 39

77 - د ، وديعة طه النجم ، الجاحظ و النقد الأدبي ، ص 63

78 - الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، 6 / 07

79 - الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، ، تحقيق عبد السلام هارون ، 3 / 40

80 - المصدر السابق ، 4 / 239

81 - د وديعة طه النجم ، الجاحظ و النقد الأدبي ، ص 62

82 - الجاحظ ، رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، 1 / 262

نصوص مشتركة من آثار الإبراهيمي و جمعية العلماء

(دراسة توثيقية تحليلية)

د. محمد العيد تاورتة

جامعة منتوري

قسنطينة/ الجزائر

1 - تمهيد :

نحن هنا لا نتحدث عن آثار الشيخ البشير الإبراهيمي الخاصة (1) كما لا نتحدث عن آثاره الشاملة (2) ، و إنما نتحدث عن بعض الآثار التي يمكن أن نصفها - إن جاز الوصف التالي - بأنها مواقف مشتركة أو زوايا مشتركة بين الإبراهيمي و بين بعض الأعضاء من جمعية العلماء المسلمين الجزائريين .

و الحق أن الهدف الأول من هذا العمل هو أنه يدخل في الإطار العام لجمع التراث الجزائري مهما كانت قيمته الفنية أو التاريخية ، و مهما كان نوع المحتوى الذي يحمله هذا التراث ، كما يهدف هذا العمل كذلك إلى خدمة هذا التراث بصورة تحاول الاقتراب - ما أمكن - من الحقيقة التاريخية و الموضوعية العلمية ، مع إدراكنا أن عملية جمع التراث و إعادة نشره يجب أن تسبق عمليات الفرز و التصنيف و الحوار ، و ما يتبعها من استخراج الحقائق التاريخية أو الدراسات العلمية الموضوعية حول حركة المجتمع الجزائري الحديث في الفترة التي تسبق ثورة نوفمبر 1954 م ، و لعل هذا الهاجس هو الذي دفعني في هذا العمل إلى اقتراح نشر بعض النصوص التي لم تأخذ طريقها إلى القراء بصورة واسعة توازي مكانتها من حيث تسجيلها لمواقف من تاريخ جمعية العلماء و من تاريخ الجزائر في الفترة المعاصرة بصفة عامة .

أما العنوان الذي اقترحته لهذا العمل - نصوص مشتركة - فقد فرضته جزئيات لم تكن غاية مقصودة ، و إنما جاءت نتيجة بحث علمي جامعي في مجال التراث الجزائري الحديث ممثلا في جمع كتابات الإبراهيمي و دراستها ، في الفترة التي تسبق تاريخيا بداية الحرب العالمية الثانية ، على وجه الخصوص (3) .

لقد كنت في بداية انشغالي بذلك البحث أجمع كل ما وصلت إليه مما له علاقة بتراث الإبراهيمي ، و لكن عند الفرز و الدراسة وجدت نفسي أمام إشكال في بعض النصوص التي : إما أن يكون (الإبراهيمي) قد كتبها أو صاغها ، نيابة عن جمعية العلماء أو عن مجلسها الإداري - في الاجتماعات أو المناسبات التي كانت الجمعية تعبر من خلالها عن (قرارات أو عن مواقف) من القضايا التي كانت تشغل بالها ، و هي في الواقع قضايا كانت تشغل اهتمام معظم الشعب الجزائري في الثلاثينيات - و إما أن تكون تلك الكتابات من الإبراهيمي تلخيصا أو صياغه لمحتويات بعض خطب رئيسه و زميله الإمام الشيخ عبد الحميد بن باديس .

و في مقابل ذلك - و بخاصة في فترة الأربعينيات - كانت هناك بعض الخطب أو الدروس التي كان الإبراهيمي يرتجلها - و ما أكثر ما كان يرتجل - و لكن ينقلها أو يلخص محتواها بعض الحاضرين من زملاء الإبراهيمي أو من تلاميذه ، و بالتالي فهي أيضا - في تقديري - جهد مشترك بين الإبراهيمي و غيره من العلماء الذين نقلوها أو لخصوها ، بغض النظر عن نسبة الاشتراك في تلك الأعمال .

انطلاقا من ذلك الواقع في تلك الأعمال ، رأيت أنه ربما يكون من الأقرب إلى الموضوعية العلمية و إلى الحقيقة التاريخية أن أصف تلك الكتابات بالجهد المشترك ، بدلا من أن أنسبها إلى الإبراهيمي أو إلى غيره من أولئك العلماء ، خاصة و أن بعض تلك النصوص تحتوي على ما يشير إلى الاشتراك في الجهد ، بل وجدنا من بينها ما يشير إلى - التنازع - حول نسبة أحد النصوص - بين الإبراهيمي و بين أحمد توفيق المدني (4) . من هنا إذن جاءت فكرة تسميتنا للنصوص التي تشكل محور هذا العمل بأنها (نصوص

مشتركة بين الشيخ محمد البشير الإبراهيمي و بين جمعية العلماء المسلمين الجزائريين) .

و مع ذلك تبقى هذه التسمية فكرة قابلة للحوار و التصحيح - لأن الهدف هو الحقيقة العلمية - لكن الأهم هو التنبيه إلى قيمة هذه النصوص - من تراث الإبراهيمي و من تراث جمعية العلماء في الدلالة على الجهد المشترك بين أعضائها - و الدعوة إلى إعادة نشر ما لم يعد نشره حتى الآن ؛ فقد بقيت بعض هذه النصوص في مصادرها الأصلية من صحف الثلاثينيات أو مجلة الشهاب ، و بالتالي يصعب على قراء الأجيال الجديدة الحصول عليها و قراءتها و التعرف إلى محتوياتها التي تمثل جانبا مهما من جهد الجمعية في تاريخ الجزائر الحديث و المعاصر .

و سأسلك في التعامل المنهجي مع هذه النصوص في هذا العمل طريقين : الأول ، مع النصوص التي أعيد نشرها حديثا سواء ضمن تراث ابن باديس أو ضمن تراث الإبراهيمي ، أو على شكل ملاحق لبعض الكتب التي اهتمت بدراسة التراث الجزائري في جوانبه الأدبية أو الفكرية أو التاريخية أو غيرها . و في هذه الحالة سأشير إلى مصادرها الأصلية و إلى مواقعها الحالية ، و سأعلق قدر الإمكان على كل ما أراه ضروريا للتعليق ، أما الطريق الثاني فهو : مع النصوص التي لم يعد نشرها - فيما أعلم - و هنا سأشير أيضا إلى مصادرها الأصلية ، مع ما وجدته حولها من أخبار و تعليقات ، ثم أقدم بعض نصوصها كاملة ، مقترحا إعادة نشرها هنا ؛ إن كان الحيز يسمح بذلك ، و إلا فإن لها مواطن أخرى ستظهر من خلالها في لاحق الأيام .

و إذا كانت أكثر من جهة في بلادنا تنادي - منذ استعادة الاستقلال - بإعادة كتابة تاريخ الجزائر بأقلام جزائرية ، تجنبا لما

قد يكون حدث فيه من أخطاء أو تزييف مقصود أو غير مقصود ، و إذا كانت كتابة التاريخ تعتمد على (وجود الوثيقة) بالدرجة الأولى ، فإن إعادة نشر هذه النصوص - و كل نصوص التراث الجزائري - هو السبيل الأهم المؤدي إلى إضاءة هذه الزاوية أو تلك من تاريخ بلادنا ، و بالتالي إعادة كتابته بطريقة علمية موثقة .

2 - تعليقات حول النصوص المعنية :

1 . 2 - النص الأول :

(الجلسة التمهيدية لجمعية العلماء المسلمين) (5) .

هذا النص هو وصف تقريري لأول جلسة عامة جمعت علماء الجزائر في نادي الترقي بعاصمة الجزائر في الخامس من (ماي) سنة 1931 . و بهذه المناسبة ، يمكن القول بأن نشوء هذه الجمعية في تلك الظروف يعد حدثا وطنيا بارزا ، ليس فقط بالنسبة للجمعية ، و لا بالنسبة لكل فرد من العلماء الذين أسهموا في تأسيسها أو الذين انضموا إلى نشاطها لخدمة الوطن ، و لكنه حدث بارز في سلم مقاومة الشعب الجزائري ضد الاحتلال الاستيطاني الفرنسي .

لقد جاء نشوء الجمعية بعد حدث أليم في تاريخ الجزائر و هو : احتفالات القرن ؛ احتفالات فرنسا بمناسبة مرور قرن على احتلالها للجزائر (1830 / 1930) . و من هنا يمكن القول بأنه لو لم يكن لنشوء تلك الجمعية من فضل إلا ذلك التوقيت ، و لو لم يكن لها معنى إلا الإسهام في رد فعل الشعب الجزائري على تلك الاحتفالات لكفاها ذلك تقديرا في سلم الاحداث المهمة من تاريخ الشعب الجزائري .

و قيمة النص الذي نتحدث عنه تكمن في أنه خلد لنا و

للأجيال من بعدنا ذلك الحدث العظيم في تاريخ الجمعية و في تاريخ المقاومة الثقافية و الفكرية للشعب الجزائري من أجل الحفاظ على مقوماته الاساسية من (لغة و دين و تاريخ و انتماء حضاري) في وقت كان الاستعمار الفرنسي قد قطع أشواطا - خلال قرن كامل - في سبيل تحطيم تلك المقومات ، إما بصورة مباشرة أو بصورة غير مباشرة ، عن طريق إهمال شؤون الشعب الجزائري و الاكتفاء باستنزاف ثرواته الاقتصادية و البشرية من خلال المستوطنين الاوروبيين .

كما خلد لنا هذا النص - من خلال وصفه لتلك الجلسة - عدد(6) علماء الجزائر الذين حضروا تلك الجلسة ، و أسماء بعضهم ممن اختارهم زملاؤهم لرئاسة الجلسات أو لتسييرها ، و أسماء الذين اقترحهم المجتمعون من أجل الرئاسة و التسيير الدائم لأعمال الجمعية من رئيس و نواب و أمناء و أعضاء ، بل إن هذا النص خلد لنا (أسلوب العمل) لتلك الجمعية منذ تأسيسها ؛ فنحن نقرأ في هذا النص تحديد مواقيت الجلسات و أسماء الذين يتولون تسييرها و كذلك المدة الزمنية لكل جلسة .

و لكن ما هي القضية التي تعنينا في هذا النص في عملنا هذا ؟ للإجابة عن هذا السؤال لا بد أولا من الإشارة إلى بديهية مهمة و هي أن تراث الشيخ الإبراهيمي يعد في الصميم من تراث جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، و لكن مع ذلك يبقى لهذه الحقيقة مجال حديث أوسع و سياق آخر . أما في معرض حديثنا هذا فالذي كان يقتضيه (منهج البحث) في العمل العلمي الاكاديمي الذي عثرنا من خلال انجـــازه على النصوص التي تشكل (مادة) عملنا هذا هو : إلى أي مدى يعد هذا النص من التراث الخاص بالشيخ الإبراهيمي ، أو أنه من التراث الذي يشترك فيه

مع أعضاء من جمعية العلماء ؟ ثم ما هي صفة أو نسبة ذلك الاشتراك ؟

الواقع أن الذي جعلنا نطرح هذا السؤال ، هو أولا : أننا كنا نبحث من خلال رسالة جامعية عن تراث البشير الإبراهيمي لا عن تراث غيره ، و هذا جانب منهجي علمي بحت ، و ثانيا : أننا وجدناه – أي الإبراهيمي – في الغالب الأعم يوقّع انتاجه الخاص باسمه و لا ينيب نفسه عن أحد ، و لكن في النصوص التي نحن بصددها نجده ينيب نفسه عن الجمعية أو مجلسها الإداري ؛ فنهاية هذا النص مثلا ، كالتالي :" عن جمعية العلماء المسلمين نائب الرئيس ؛ محمد البشير الإبراهيمي " . و هذا خلافا لنصوص الإبراهيمي الأخرى التي تحمل اسمه مجردا عن أية إنابة عن الآخرين – و إنما هي تعبير عن فكره الخاص ، و عن موقفه الخاص ، و عن انعكاس أحداث الحياة و المجتمع عن ذلك الفكر ؛ بغض النظر عن التوجه و الاعتقاد و الانتماء – هذا هو الدافع إلى التفكير في أن هناك فرقا بين ما هو إنتاج خالص للشيخ الإبراهيمي – فكرا و موقفا و صياغة – و بين ما هو إنتاج مشترك ، أو تعبير عن عمل مشترك ، أو موقف مشترك بين الإبراهيمي و بين أعضاء من جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ؛ بغض النظر عن الكاتب الذي يكون قد صاغ الأفكار أو وصف مجريات العمل في تلك (الجلسة التمهيدية) أو في غيرها من جلسات و مواقف أخرى للجمعية ، و بغض النظر كذلك عمن يكون قد وقّعها نيابة عن الجمعية ؛ سواء الإبراهيمي أو ابن باديس .

حقا ، إن نهاية هذا النص كانت – كما سبقت الإشارة – تحمل اسم الإبراهيمي ، و هذا يدعونا من جانب إلى نسبته إليه ، ولكن من جانب آخر فإن هناك ما يدعو الباحث المدقق إلى بعض

التردد في هذه النسبة ؛ فعبارة (عن جمعية العلماء المسلمين) قد تعني مجرد التصديق الإداري عن تقرير يصف (الجلسة التمهيدية) من حيث إن الإبراهيمي نائب لرئيس الجمعية . و هناك شيء آخر ، و هو أن الاسلوب التقريري الذي كتب به هذا النص لا يرقى إلى الصياغة الفنية العالية التي عهدناها في كتابة الإبراهيمي ، اللهم إلا إذا قلنا بأن الزمن - سنة 1931 - متقدم نسبيا فيما يتعلق بتفتق عبقرية الكتابة الفنية عند الإبراهيمي أو أن طبيعة موضوع هذا النص هي التي فرضت هذا الاسلوب الوصفي التقريري ؟؟ و إذا تجاوزنا الاحترازين السابقين ، فإنه من الأرجح أن يكون هذا النص من صياغة الشيخ الإبراهيمي - لأن اسمه وارد في نهاية النص - أو على الاقل ، هو الذي (لخص) ، من خلال هذا النص ، أفكار جمعية العلماء في جلستها الاولى ، بل إنه خلد تلك الافكار ، و خلد المجريات الحضارية و السلوكات الراقية للعلماء الحاضرين في تلك الجلسات ؛ و من صفتي (التلخيص و الوصف) تأتي صفة (الاشتراك) .

و شيء آخر كذلك نجده في هذا النص ، و هو احتواؤه على (خلاصة) لخطاب الشيخ عبد الحميد بن باديس رئيس الجمعية الذي القاه في تلك المناسبة ، و من هنا فإن صفة الاشتراك في هذا النص تأتي: من زاوية حمله لأفكار علماء الجمعية و سلوكاتهم في اجتماعهم الأول ، و من زاوية حمله (خلاصة) لخطاب الشيخ ابن باديس ، و من زاوية صياغته بقلم الإبراهيمي .

و لقد أعاد الاستاذ محمد الطاهر فضلاء نشر هذا النص في ملحق كتابه :" التحريف و الزييف في كتاب : حياة كفاح) . ص : 393 ؛ بعد أن كان النص أصلا منشورا لأول مرة في مجلة الشهاب (المجلد السابع ، الجزء الخامس . غرة محرم 1350 ، (ماي) 1931 ؛

ص 341 لكن الاستاذ فضلاء لم يعلق على مدى نسبة هذا النص للإبراهيمي، وذلك بالنظر إلى عبارة: (عن جمعية العلماء المسلمين في آخر النص)، و هي الزاوية التي نحن بصددها ها هنا.

2.2 - النص الثاني :

" القانون الأساسي لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين " (7)

يمكن أن نقول منذ البداية إن القاسم المشترك بين الأراء التي حاولت أن تنسب هذا النص إلى كاتب معين : هو أنه من تراث جمعية العلماء ، و أنه تعبير عن فكرها في مجال علاقاتها بالآخرين من حولها ، و تعبير عن توجهاتها في العمل من حيث كانت تطمح إلى تحقيق أهداف معينة . و يمكن أيضا أن نصف الشكل الإجمالي لهذا النص بقولنا : إنه يتألف من ثلاثة و عشرين فصلا ، كما يمكن أن نصف محتواه بأنه يتحدث عن طبيعة الجمعية ، كما يتحدث عن مصادر تمويلها ، و عن نظام تسييرها ، و عن مقرها الأساسي و فروعها ، و وسائلها في العمل ، و منهجها في التسيير .

و لكن من هو كاتب هذا النص ؟ أو من هو واضعه ؟ أو من هو صاحبه ؟

2.2.1 - عندما يريد الباحث أن يدقق في هذا النص فيبحث عن كاتب بحيث ينسب إليه وحده كما تنسب الأعمال أو الكتابات الفكرية و الأدبية إلى إنسان معين فإنه يجد بعض الإشكال ؛ لأن هنالك أكثر من مصدر قد نسب هذا النص إلى أكثر من عالم أو كاتب .

2.2.2 - فحين تحدث الشيخ أحمد توفيق المدني ضمن جماعة نادي الترقي - في توجيه الدعوات إلى علماء الجزائر من

أجل عقد (جمعية العلماء المسلمين الجزائريين) فإنه نسب إلى نفسه (وضع القانون الاساسي للجمعية) بعد أن كلفه رفاقه في نادي الترقي بذلك العمل فقال :" كلفني الجماعة بإيجاد قانون أساسي بسيط للجمعية أعرضه عليهم بعد أيام لكي نكتب منه نسخا توزع على المدعوين ... أما أنا فقد اعتكفت في مكتبي ثلاثة أيام سطرت فيها للجمعية قانونها الأساسي بما لا يخرج عن نطاق القوانين المعروفة الأخرى " (8) . فهل نعد (القانون الأساسي لجمعية العلماء) - وفقا لهذه الفقرة - من تأليف الشيخ أحمد توفيق المدني ؟

2.2.3 - و في مقابل هذا فقد قرأنا في النص الذي يصف مجريات " الجلسة التمهيدية لجمعية العلماء المسلمين " (9) - و الذي وقعه الشيخ محمد البشير الإبراهيمي بعبارة " عن جمعية العلماء المسلمين " (10) - ما يلي : " كان اجتماعهم (أي العلماء) بصفة جمعية عمومية لوضع القانون الأساسي للجمعية ، و عينوا للرئاسة المؤقتة الشيخ أبا يعلى الزواوي ، و للكتابة الأستاذ محمد الأمين العمودي ، و وضع القانون ، و تلاه كاتب الجلسة على رؤوس الأشهاد، فأقرته الجلسة العمومية بالإجماع و انفضت الجلسة" (11)

و الذي نفهمه من منطوق هذه الفقرة أن (القانون الأساسي) للجمعية قد وضع في جلسة عمومية ، و معنى ذلك أن مواده يمكن أن تكون تجميعا من أفكار الحاضرين في تلك الجلسة ، و أن الصياغة يقوم بها كاتب الجلسة أو على الأقل يسجل منطوق أفكار الحاضرين بألفاظها و معانيها أو بمعانيها و الفاظه ؛ فهو إذن (نص مشترك بين مجموع الأعضاء) .

2.2.4 - و عندما استعان الاستاذ الدكتور أبو القاسم سعد الله ببعض المواد من (القانون الأساسي للجمعية) قصد

بيان (اتجاه مباديء الجمعية) - اعتمد على كراسة تشتمل على نصين و تحمل اسم الشيخ عبد الحميد بن باديس (12) . و الملاحظ أن النص الثاني في تلك الكراسة الذي يحمل عنوان :(دعوة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين و أصولها) هو للشيخ ابن باديس ، بحكم وجوده ضمن آثاره التي جمعها الدكتور عمار الطالبي و صنفها و أخرجها في أربعة مجلدات (13) . أما النص الأول و الذي هو (القانون الأساسي لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين) فلم نعثر عليه ضمن آثار الشيخ ابن باديس ، اللهم إلا إذا اعتمدنا الكراسة السالفة الذكر التي اعتمدها الدكتور سعد الله ، و في هذه الحالةنقول بأنه لا يستبعد أن يكون ابن باديس قد وضع صيغة من صيغ نص (القانون الأساسي للجمعية) الذي نتحدث عنه في هذا العمل .

2.2.5 - و في نص مهم من نصوص الشيخ الإبراهيمي بعنوان (أنا) نجده يقول حول هذه القضية : - قضية (من وضع نص القانون الأساسي لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين ؟) : - "فأعلنا تأسيس الجمعية في مايو 1931 بعد أن أحضرنا لها قانونا أساسيا مختصرا (من وضعي) ، أدرته على قواعد من العلم و الدين لا تثير شكا و لا تخيف ، و كانت الحكومة الفرنسية في ذلك الوقت تستهين بأعمال العالم المسلم ، و تعتقد أننا لا نضطلع بالأعمال العظيمة فخيبنا ظنها و الحمد لله " (14) .

فالشيخ الإبراهيمي وفقا لهذه الفقرة قد نسب إلى نفسه أيضا وضع (قانون أساسي للجمعية) . و لكن هل الشيخ الإبراهيمي يتحدث في هذه الفقرة عن (نص) القانون الأساسي الذي وجدنا الحديث عنه في المواقع السابقة ؟ و بالتالي فإن هناك تنازعا بين أكثر من عالم في نسبة وضع هذا النص إلى نفسه (15)

- أم أن هنالك أكثر من مرحلة مر بها وضع هذا النص ؟ و بالتالي أكثر من كاتب ؟ و أكثر من صيغة ؟

و من المحتمل ، وفقا لطبيعة هذا النص أن تكون هناك عدة مشاريع قد وضعها أكثر من عالم ، و ذلك قبل الجلسة التي خصصت لوضع مواد (القانون الأساسي و الهدف من ذلك هو وضع نص مقبول من طرف - مجموع الأعضاء في الجمعية ، و مقبول من طرف - و هذا هو الأهم في ذلك الوقت - السلطات الإدراية التي ستنظر ، قبولا أو رفضا في ذلك النص .

و لعل هذا هو السبب الذي جعل بعض علماء الجمعية ينسب وضع القانون الأساسي للجمعية (إلى نفسه) حال تأسيسها سنة 1931 . و مهما يكن من أمر فإن هذا النص يعد - في تقديري - جهدا مشتركا بين أعضاء الجمعية و من بينهم الشيخ الإبراهيمي.

2.3 - النص الثالث :

" كلمة من المجلس الإداري لجمعية العلماء المسلمين إلى كتاب البصائر الكرام " (16).

و هذا نص آخر من النصوص التي شكلت اهتمامنا في هذا العمل ، و التي كتبها الشيخ الإبراهيمي أو صاغها (نيابة) عن المجلس الإداري لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، و بالتالي يمكن أن نعد (محتواه) تعبيرا مشتركا عن رأي المجلس الإدراي للجمعية في كيفيات الكتابة لجريدة البصائر ؛ أو في الأسلوب أو في السياسة التي لا تؤذي الصحيفة أو (الجمعية) بوجه عام .

لقد كتب الإبراهيمي هذا المقال بمناسبة صدور (صحيفة البصائر) التي جاءت بعد مرور فترة طويلة من تعطيل الإدارة الفرنسية لصحف الجمعية الأولى التي أصدرتها منذ

تأسيسها 1931 إلى سنة 1935 ، و هي صحف : (السنة) و(الشريعة) و (الصراط) .

و هذا المقال كما يدل عليه اسمه هو توجيه من (المجلس الإداري لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين) للكتاب و الأنصار والتلاميذ الذين سيكتبون في تلك الصحيفة الجديدة - صحيفة البصائر - في فترتها الأولى ما بين (1935 / 1939) .

إن فكرة (الاشتراك) التي نعنيها في هذا النص تنصب على السياسة العامة التي كان المجلس الإداري يريد لصحيفة البصائر أن لا تخرج عنها . أما صياغة أفكار تلك السياسة فهي بقلم الشيخ الإبراهيمي .

والملاحظة حول (هذا النص) هو أن القائمين على جمع مادة الجزء الاول من آثار الإبراهيمي ونشرها لم يدرجوه ضمن ذلك الجزء في طبعته الأولى(17) - مع أن النص منشور في البصائر سنة 1936 - ضمن الفترة الزمنية التي خصصوا لها الجزء الاول، فهل نعد ذلك الإغفال لهذا النص تدعيما لفكرتنا حول ما نعده (من الأعمال أو المواقف المشتركة) لأعضاء الجمعية وليس من الأعمال الخاصة بهذا العالم أو ذاك ؟ مع التأكيد دائما أن العناية بهذه الأعمال والمواقف تعد عناية اضافية بجهود الجمعية في آثارها الكلية فضلا عن العناية الخاصة بآثار هذا العلم أو ذاك من أعلامها وكتابها جميعا .

2.4 -النص الرابع :

"خلاصة تفسير المعوذتين من د رس
الاستاد الشيخ عبد الحميد بن باديس
الذي ختم به تفسير القرآن "(18)

كان آخر درس من دروس ابن باديس في تفسير القرآن

الكريم هو درس تفسير المعوذتين، وقد كان ذلك الدرس في الوقت نفسه هو (فاتحة) احتفال الشعب الجزائري بتلك المناسبة .

ولما كان الاستاذ المفسر قد القى درسه ارتجالا فإن الاستاذ محمد البشير الابراهيمي الذي كان رئيس لجنة الاحتفال بختم تفسير القرآن الكريم قد لخص ذلك الدرس بقلمه وقدم له بمقدمة سماها (بين يدي التلخيص) تم نشر المقدمة والتلخيص جميعا في عدد مجلة الشهاب (المجلد 14 الجزء 4) الذي خصص للتاريخ لتلك المناسبة.

ولكن السؤال الذي نطرحه هنا فيما يتعلق بهذا العمل هو مدى امكانية نسبة (النص) : تلخيص الابراهيمي لذلك الدرس وصياغته من جديد ثم كتابة مقدمة لذلك التلخيص - هو مدى إمكانية نسبته - للإبراهيمي أم لابن باديس ؟ و للإجابة عن هذا السؤال نقول :

إن الأستاذ الدكتور عمار طالبي قد وضع كلا من التلخيص و التقديم ضمن آثار ابن باديس أي أنه نسب كل شيء لابن باديس ، و لم يشر (مجرد إشارة) إلى الإبراهيمي . و على الرغم من أن هنالك (هامشا أصليا) في عدد مجلة الشهاب المذكورة أعلاه يدل على أن الإبراهيمي هو الذي قام بتلخيص الدرس ، فإن ذلك الهامش لم يظهر في آثار ابن باديس التي جمعها الدكتور عمار طالبي (19) . و في تقديري أن ذلك الهامش يوضح جهد الشيخ الإبراهيمي في صياغة نص درس " تفسير المعوذتين " الذي كان الشيخ عبد الحميد بن باديس قد ألقاه ارجالا .

و الحق - في تقديري - أن (نص) التقديم لخلاصة درس المعوذتين الذي يحمل عنوان : - كلمة بين يدي التلخيص - هو للإبراهيمي معنى و صياغة ، و أن (نص) تلخيص الدرس هو "

عمل مشترك بين الأستاذين الجليلين " ؛ قام ابن باديس بالدرس مشافهة، و نقله إلينا الإبراهيمي كتابة . و لعله من الأفضل أن نستدل هنا بما كتبه البشير الإبراهيمي نفسه في هذه القضية إذ يقول :" و لما كان اليوم المشهود بختم هذه الدروس، جمع أحد الحاضرين - الإبراهيمي نفسه - ما وعته ذاكرته و أمكنه تقييده(20) من معنى درس الختم في تفسير المعوذتين، و تصرف في ألفاظه بما لا يخرج عن معانيه، إذ لم يكن من الميسور أن يلتقط الألفاظ كلها، فجاء بهذه الخلاصة التي ننشرها على الناس في هذا العدد الخاص بالاحتفال، لا فتين أنظارهم إلى أن هذه الخلاصة محيطة بمعاني الدرس مع تصرف ضروري اقتضته مساوقة ما كتب لما قيل " (21).

و يقول الشيخ الإبراهيمي أيضا عند نهاية تلخيص الدرس : " انتهى تلخيص الدرس، و قد حرصنا على ما وعته الذاكرة من معانيه و قيده القلم من ألفاظه، ثم تصرفنا في المواضيع التي طرقها الاستاذ بما لا يخرج عن مراده و لا يخالف طريقته في تفسير كلام الله، و الله ينفعنا بالقرآن و يوفقنا إلى خدمته"(22)

و يؤكد لنا الشيخ الإبراهيمي قيمة اشتراكه في ذلك العمل عندما يقول :" و لما احتفلت الأمة الجزائرية ذلك الاحتفال الحافل بختمه (أي ختم ابن باديس) لتفسير القرآن عام 1357 هـ . و كتبت بقلمي تفسير المعوذتين مقتبسا من درس الختم، و أخرجته في ذلك الأسلوب الذي قرأه الناس في مجلة (الشهاب) و أعجب به ابن باديس أيما إعجاب، و تجدد أمله في أن نتعاون على كتابة تفسير كامل (23)، و لكن العوارض باعدت بين الأمل و العمل سنتين، ثم جاء الموت فباعد بيني و بينه ثم ألحت الحوادث والأعمال بعده فلم تبق للقلم فرصة للتحرير و لا للسان في

التفسير و إلا لله " (24) .

و على هذا ، فإنه إذا كان من الواضح أن (نص) مقدمة التلخيص - كلمة بين يدي التلخيص - هو للشيخ الإبراهيمي ، فإننا يمكن أن نقول إن (نص) : (خلاصة تفسير المعوذتين) هو عمل مشترك بين الأستاذين الرئيسيين عبد الحميد بن باديس و محمد البشير الإبراهيمي ؛ فالأول قد ألقاه شفاهة ، و الثاني قد لخصه و سجله كتابة . و هذه هي الزاوية التي جعلنا من أجلها نص (خلاصة تفسير المعوذتين) عمل مشترك - ضمن النصوص المشتركة أو الجهود المشتركة بين الإبراهيمي و بين علماء الجمعية عموما - ويبن الإبراهيمي و بين ابن باديس على وجه الخصوص .

2.5 - النص الخامس :

" كلمة المحتفل به " (25)

(بفتح التاء و الفاء)

و هذا النص أيضا من النصوص التي نعتقد أنها تدخل ضمن إطار هذا العمل .

و لكن - لماذا تعد كلمة الأستاذ الإمام عبد الحميد بن باديس التي ختم بها حفلة تكريمه بمناسبة ختمه للقرآن الكريم مدارسة - لماذا تعد هذه الكلمة من النصوص المشتركة ؟

الواقع أن هذه الكلمة مثل (خلاصة تفيسر المعوذتين) هِي أثر مشترك بين الشيخين الرئيسين : ابن باديس و الإبراهيمي ؛ الأول أسهم بفكره و الثاني بقلمه ، فلولا الأول ما كتبها الثاني ، و لولا الثاني ربما لم تصل إلينا . إن الإمام ابن باديس خطيب و مدرس أكثر منه كاتب ؛ فالكتابة عند الشيخ الإبراهيمي أسهل منها عند الشيخ ابن باديس (26) .

و لقد شجعنا على هذا الزعم أيضا ما كتبه الإبراهيمي حول (هذه الكلمة) إذ قال :" و بعد خطبة الرئيس - رئيس احتفال ختم القرآن - و هو الشيخ الإبراهيمي نفسه - قام الاستاذ المحتفل به وارتجل خطبة ضافية نستعيض عن وصفها ها هنا بتلخيص معانيها و نشرها مع الخطب " (27) . فالشيخ الإبراهيمي إذن هو الذي لخص تلك الخطبة - كلمة المحتفل به - و قدمها للنشر . و قال الإبراهيمي في موقف آخر مشيرا كذلك إلى هذه الخطبة :" و قد حافظنا ما استطعنا على معاني تلك الكلمة ؛ إذ فاتنا أن ننقل ألفاظها " (28) . و معنى هذا أن الألفاظ للإبراهيمي و المعاني لابن باديس .

و لعل في الإشارتين السابقتين ما يشفع لنا بأن نعد هذه الخطبة (أثرا مشتركا) بين الرجلين . و ما أروع أن يجتمع الرئيسان في أثر واحد ؛ ابن باديس بفكره و الإبراهيمي بقلمه .

2.6 - النص السادس :"

منشور إلى الامتين :

الإسلامية و الفرنسية " (29) .

لقد حاربت الإدارة الاستعمارية الفرنسية اللغة العربية منذ سيطرتها على الجزائر . و في الثلاثينيات - بعد احتفالات القرن (1930) - و بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الخامس من (ماي) سنة (1931) ردا على تلك الاحتفالات - تصاعدت حرب فرنسا على اللغة العربية - و على مقومات الجزائر الأخرى - فقد اصدرت وزارة الداخلية الفرنسية في عهد الوزير (شوطان) قرارا في (8 مارس 1938) يمنع من يعلم اللغة العربية في الجزائر و هو لا يملك رخصة ، و في الوقت

نفسه فإن تلك الإدارة لا تمنح الرخص لطالبيها .

"و الواقع أن اللغة العربية اعتبرت منذ دخول الاحتلال إلى الجزائر - لغة أجنبية بدليل عدم استعمالها في التعليم الابتدائي و طردها من الإدارة الحكومية طردا كليا . و قد جاء قرار 8 مارس 1938 ليؤكد واقعا قائما من الناحية العملية منذ وقت طويل ليس إلا " (30) .

و قد تصدت جمعية العلماء لذلك القرار بعدة طرق مثل الاحتجاجات و الشكاوى و كتابة المقالات و عقد الاجتماعات للنظر في كيفيات مواجهة ذلك القرار ، لخطورته على اللغة العربية و على الدين الإسلامي في الجزائر. و في هذا السياق جاء نص المنشور الذي نحن بصدده و الذي صدر عن اجتماع دعا إليه الرئيس ابن باديس جمع فيه أعضاء إدارة الجمعية و أعضاء شعبها فوجهت الدعوة إلى 180 عضوا موزعين على جهات الوطن الجزائري و ذلك للمشاركة مع مجلس الإدارة في إبداء ما يتخذ من الجهود لحماية الإسلام و لغة الإسلام من سلاح الإدارة الاستعمارية المتمثل في قانون 8 مارس لسنة 1938 م .

و كان ميعاد هذا الاجتماع يوم الإثنين الخامس من شهر صفر 1358 هـ الموافق للسابع و العشرين من شهر مارس 1939 م " (31) .

و لقد أبدى كل بما يراه في هذه القضية و بما يجب عمله ، و قام فضيلة الشيخ محمد البشير الإبراهيمي نائب الرئيس فتلا على الحاضرين منشورا ليوجهه باللسانين العربي و الفرنسي و إلى الأمتين العربية و الفرنسية فأقره الحاضرون بإجماع (32) .

و نظرا إلى أن هذا النص جاء نتيجة اجتماع عمومي بين أعضاء الجمعية ، ونظر إلى أن محتواه يكون تداوليا بين أفكار

أولئك العلماء ، و نظرا إلى عنوان النص ذاته فإنني قد رأيت أن هذا النص يمكن أن يعد (نصا مشتركا) بين الشيخ الإبراهيمي و بين أعضاء الجمعية الحاضرين في الاجتماع من حيث المضمون و الهدف لا من حيث الصياغة .

إن هذا النص شأنه شأن النص الثالث في هذا العمل ؛ كان يفترض أن يوجد ضمن الجزء الأول من آثار الشيخ الإبراهيمي ، لكن ذلك لم يحصل ؛ فهل رأت اللجنة التي أشرفت على جمع مادة ذلك الجزء أن هذا النص ليس من الأعمال الخاصة بالشيخ الإبراهيمي وحده ، و بالتالي فهو من الأعمال الخاصة بالجمعية كلها؟ فإن كان الأمر كذلك فهو ما نعنيه هنا بالأعمال المشتركة أو النصوص المشتركة أو المواقف المشتركة للجمعية بمن فيهم الإبراهيمي بالطبع .

2.7 - النص السابع :

" الشيخ الإبراهيمي يعزي في ابن باديس من خلال رسالة موجهة إلى الشيخ أحمد توفيق المدني " (33) .

2.7.1 - تمهيد

الحق أنني ما كنت لأضع النص ضمن هذه المجموعة من النصوص ، لولا حرصي على جمع أي نص من آثار الإبراهيمي وإخراجه إلى القراء على أوسع نطاق ؛ فالنص عبارة عن رسالة كتبها الشيخ محمد البشير الإبراهيمي في أثناء الحرب العالمية الثانية عندما كان منفيا في (أفلو) - ولاية الأغواط حاليا - كتبها إلى الشيخ أحمد توفيق المدني يعزيه من خلالها في الشيخ الرئيس عبد الحميد بن باديس ؛ و لأنني كنت قد جمعت آثار الشيخ الإبراهيمي حتى سنة (1939) (34) .

و لأن آثار الشيخ الإبراهيمي في أثناء الحرب العالمية الثانية - أي بعد سنة 1939 - قد جمعت ضمن آثاره في الجزء الأول ، و لأن الرسالة التي نتحدث عنها كتبها الشيخ الإبراهيمي في أثناء الحرب العالمية الثانية ، لكنها لم تجمع ضمن الجزء الأول : لذلك رأيت أن أضمها إلى النصوص التي بين أيدينا لكي لا تبقى ضائعة أو معزولة عن أخواتها من نصوص الإبراهيمي،ولأني أردت أن أبقي على السياق الذي وردت فيه رسالة الشيخ الإبراهيمي فأوردتها ضمن المناسبة التي أوردها فيها الشيخ أحمد توفيق المدني ؛ و من هنا جاءت صفة الاشتراك في هذا (النص) بين الشيخين : محمد البشير الإبراهيمي و أحمد توفيق المدني ؛ فالاشتراك هنا في (الموقف) و في (السياق) - إن صح هذا التعبير - و ليس في نسبة الرسالة إلى الإبراهيمي أو في الصياغة . أما السياق الذي أتحدث عنه فقد أورده الشيخ أحمد توفيق المدني على النحو التالي :

2.7.2 - جمعية العلماء و الشيخ الإبراهيمي في أثناء الحرب العالمية الثانية .

يقول الشيخ أحمد توفيق المدني : (35)

" أما جمعية العلماء ، و قد كانت تحت أحكام الحرب القاسية هامدة ، و قد قررت - كما أسلفت (36) - السكوت التام. فلا كلمة ، و لا همس ، و كان رجالها مضطلعين لمسؤولياتهم ، قائمين - و الحق يقال - بواجباتهم في المدارس و في المساجد ، و كان الإبراهيمي العظيم العملاق قد أخذته السلطة الفرنسية عند بداية الحرب من تلمسان الزاهرة ، و ألقت به منفيا طريدا في (أفلو) الصحراوية النائية فذاق فيها العذاب الأليم .

و حلت الكارثة العظمى بموت ابن باديس ، و اجتمع من استطاع من العلماء بقسنطينة في موكب جنازة ، كان بالنسبة لظروف الحرب ، حافلا رهيبا ، و اتفق الجميع على أن يكون نائب الرئيس البشير الإبراهيمي رئيسا للجمعية ، يباشر عمله عندما يطلق سراحه ، و يكون له المركز الرئيسي منذ الساعة ، و تفاء لنا من ذلك خيرا ، و قلنا إنه نعم الخلف لخير السلف. و تمثلنا بقول السموأل:

إن مات منا سيد قام سيد قؤول لما قال الكرام فعول .

2.7.3 - و لم تمض على ذلك عشرة أيام حتى جاءتني من الإبراهيمي الكبير الرسالة التالية :" الأخ الأستاذ أحمد توفيق المدني ، حفظه الله .

أخي :

أعتقد أن الراحل - أخي العزيز - لم يكن لأحد دون أحد ، بل كان كالشمس لجميع الناس . و اعتقد أن فقده لا يحزن قريبا دون بعيد ، و أن أوفر الناس حظا من الأسى لهذا الخطب هم أعرف الناس بقيمة الفقيد ، و بقيمة الخسارة بفقده للعلم و الإسلام ، لا للجزائر وحدها ، فلهذا بعثت أعزيكم على فقد ذلك البحر الذي غاض ، بعد أن فاض ، ببقاء آثاره في الحياض ، و أنهاره في الرياض ، كما يعزى عن مغيب الشمس بشفقها ، و عن ذبول غضارة الشباب ببقاء رونقها ، و إن كانت التعازي تعاليل ، لا تطفيء الغليل ، و لكنها على كل حال تحمل بعض الروح من كبد تتلظى شجنا إلى كبد تتنزى حزنا .

وظني في أخي أنه لو كان يعرف عنواني لكان أول معز لأول معزى .

واحستراه . رحم الله الراحل العزيز ، جزاء ما بث من علم ،

و زرع من خير ، و ثقف من نفوس ، و لله ذلك اللسان الجريء ، و ذلك الجنان المشع ، و ذلك الرأي الملهم . و إنا لفقدك يا عبد الحميد لمحزوزون .

أخوكم الحزين الإبراهيمي . "

و شاء ربك أن تنفرج الأمور بعد حين ، و أفرج عن الإبراهيمي و باشر سلطته في رئاسة العلماء ، فكان الرئيس ، وكان المعلم ، و كان الصحفي ، و كان الكاتب ، و كان الباني ، و كان المبشر ، و كان و الله كل شيء ، و ما رأت جمعية من الجمعيات رئيسا كالبشير الإبراهيمي ... " (37) .

8 .2 – النص الثامن :" التقرير " (38) .
(تقرير سنة **1944** حول : المساجد ، و التعليم العربي ، و القضاء) .

هو نص التقرير الذي قدمه مجلس إدارة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين – المنعقد في 5 أوت 1944 م ، أواسط رمضان 1363 هـ – إلى الحكومة الاستعمارية في الجزائر آنذاك ، و قد تضمن مطالب الجمعية في مسائل : المساجد ، و التعليم العربي ، والقضاء ؛ أي أنه يحمل خلاصة أفكار الجمعية في القضايا المطروحة أنذاك ، و التي تهم الشعب الجزائري . و النص في مجموعه إدانة للإدارة الاستعمارية في الجزائر ، و تعبير عن سخط الشعب الجزائري و احتجاجه ضد المعاملات التي كانت تعامل بها تلك الإدارة قضاياه الدينية و الثقافية عموما ، فضلا عن قضاياه المصيرية الأخرى مثل التسيير و الانتخابات و النيابة و التمثيل في البلديات و غيرها .

و لقد جعلنا هذا النص مع النصوص التي تشكل مادة هذا

العمل - نصوص مشتركة - على الرغم من أنه أعيد نشره ضمن الجزء الأول من آثار الشيخ الإبراهيمي (39) - و ذلك لسببين " السبب الأول : أنه تقرير تداولي جماعي مطلبي من أعضاء المجلس الإداري برئاسة الشيخ الإبراهيمي . و السبب الثاني : هو أن الشيخ الإبراهيمي قد أمضاه بعبارة : " عن المجلس الإداري لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين : الرئيس محمد البشير الإبراهيمي"(40) . و هذا معناه أن الشيخ الإبراهيمي أراد - فيما أعتقد- بهذه العبارة أن يكون محتوى هذا النص تعبيرا صادرا عن المجلس الإداري للجمعية و ليس تعبيرا عن الرئيس وحده .

أما الصياغة أو الكتابة فقد تكون للشيخ الإبراهيمي ، كما قد تكون للجنة من إدارة الجمعية هو موافق على صياغتها للمحتوى . و من هنا كانت فكرتنا بأن هذا النص يمكن أن يعد ضمن الجهود الفكرية المشتركة بين الشيخ الإبراهيمي و بين أعضاء من جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ؛ فصفة الاشتراك في هذا النص تتجه إلى الفلسفة العامة المتوخاة من محتوى التقرير أو القصد الفكري المنشود للجمعية بغض النظر عن الصياغة أو الكتابة .

9 .2 - النص التاسع :

" ذكرى بدر بمركز جمعية العلماء " (41)

(ملخص : محمد الغسيري) .

وقفنا في بعض من هذا العمل عند بعض النصوص التي كان الشيخ الإبراهيمي قد لخصها أو نقل بعبارته محتوياتها ، و هي في الأصل من الدروس أو الخطب التي كان قد ارتجلها الشيخ ابن باديس ، و حسبناها من الأعمال المشتركة بين العالمين

الكبيرين لوجود جهد قام به كل منها في جانب من جوانب تلك النصوص .

و سنقف ها هنا للإشارة إلى بعض النصوص التي هي في الأصل من خطب الشيخ الإبراهيمي أو دروسه التي كان قد ارتجلها في مناسبات علمية أو ثقافية في الفترة التي أصبح فيها رئيسا للجمعية ، و تولى بعض رفاقه أو تلاميذته تلخيصها أو محاولة نقلها إلى القراء بهدف الحفاظ عليها من الضياع ، و ذلك من خلال نشرها في صحيفة البصائر الثانية . ومن هذه الزاوية - زاوية التلخيص و النشر لبعض خطب أو كلمات الابراهيمي المرتجلة - حسبناها أيضا من الجهود المشتركة بين الشيخ الإبراهيمي و بين بعض علماء الجمعية الذين قاموا بتلخيص تلك الأعمال أو محاولة نقلها بألفاظها و معانيها .

و النص الذي نريد الإشارة إليه هنا هو : (تلخيص و اقتباس) لدرس كان الشيخ الإبراهيمي قد ألقاه بمركزجمعية العلماء بالعاصمة في 17 رمضان 1368 هـ و ذلك بمناسبة ذكرى معركة بدر .

و مما قاله الأستاذ محمد الغسيري في تلك المناسبة :" إنه واجب عليّ و قد كتب لي أن أحضر بعض دروسه - دروس الإبراهيمي - الرمضانية بالجزائر و منها الدرس النفيس الذي ألقاه بالمركز يوم 17 رمضان بمناسبة ذكرى بدر لسنة 1368 هـ - أن (أقتبس بعضه) لأقدمه إلى قراء البصائر ليتصوروا جلال هذه الدروس . و ما قدرت أن أنقل إليهم عن معانيه إلا يسيرا ... على أن حاضري الدرس من الكتاب والأدباء يؤخذون بالسماع و يندهشون فلا يكتبون شيئا ، و كانت النتيجة ضياع كنوز من العلم و الحياة لا تقوّم بمال " (42) .

هذا شاهد على أن دروس الشيخ الإبراهيمي التي ارتجلها و التي لم تصل إلينا كثيرة ، و لا شك أنه قد ضاع معها علم كثير ؛ و لهذا السبب رأينا أن العلماء الذين لخصوا لنا بعض ذلك العلم يستحقون التقدير ، من زاوية أنهم اشتركوا ؛ بما لخصوه لنا ، في حفظ الجهد العلمي الذي كان الشيخ الإبراهيمي قد ألقاه إليهم ارتجالا ، و لو لا تلخيصهم لما وصل إلينا درس أو دروس الإبراهيمي ؛ فالاشتراك منصرف إلى هذه الزاوية من الجهد ؛ جهد التلخيص و التقديم و النشر ، و بالتالي (الحفظ من الضياع) .

2.10 - النص العاشر :

" أقطاب الفرقة القومية المصرية
في مركز جمعية العلماء " (43) .
(ملخص بقلم الأستاذ باعزيز بن عمر) .

وهذا النص أيضا من النصوص التي أردنا الإشارة إليها ضمن هذا العمل الذي يتجه إلى محاولة التبيه إلى بعض (الجهود العلمية المشتركة) بين الشيخ الإبراهيمي وبين بعض العلماء من تلامذته وزملائه وأصدقائه في الجمعية .

لقد زار أعضاء مهمون في الفرقة القومية المصرية للمسرح-بتاريخ الأربعاء الرابع عشر (14) فيفري من سنة 1950-زاروا مركز جمعية العلماء بالجزائر العاصمة ، وفي ذلك المركز رحب بهم أعضاء مهمون أيضا من الجمعية ، وألقى الرئيس الإبراهيمي خطابا ارتجاليا حيى من خلاله ضيوف الجزائر وضيوف الجمعية في الوقت نفسه ، ولقد لخص لنا الأستاذ باعزيز بن عمر بعض معاني ما قاله الشيخ الرئيس الإبراهيمي في تحيته لوفد

الفرقة المصرية ، و مما جاء في نص ذلك التلخيص قوله : " فرحب بهم الأستاذ الرئيس محمد البشير الإبراهيمي ترحيب الروض بالطلل ، في مجمع حافل بالأدباء و الشعراء من معلمي المدارس و أنصار جمعية العلماء ، و حي في اشخاصهم الكريمة مصر العالمة الناهضة ... و لقد تسرف الأستاذ الرئيس في معنى التحية ، و جاء بالمرقص و المطرب ، وجال بنا في سماء البلاغة جولة بعيدة إلى أن قال :(أما تحيتنا اليوم للضيوف الكرام - الذين لا أسميهم ضيوفا إلا مجازا - فهي تحية للفن ، و تحية الروح للروح ، تقدمها إليكم هذه النخبة من رجال جمعية العلماء التي تعمل على إكساء هذا الوطن روحا و بدنا ، و إنهم جميعهم ليحيون اليوم مصر فيكم) . و هنا وجه (الرئيس الإبراهيمي) كلمة عتاب إلى مصر قائلا :(إن لنا على مصر حقوقا ، و لها علينا حق واحد ؛ لها علينا الزعامة في الأدب و الفن ، و الإمامة في العلم و المعرفة ، و لنا عليها حق الاخ الصغير ؛ اخذ باليد إلى الرشد ، و تربية تفضي إلى السعادة ، و رعاية شاملة للخير و المصلحة ، و لنا عليها حق الجار ذي القربى حفاظ و حماية و إحسان ؛ فهل قمنا نحن بما علينا من حق؟ و هل قامت مصر بما عليها من حقوق ؟؟ " (44) . فالاشتراك في هذا النص يتجلى من خلال أن باعزيز بن عمر قد لخص لنا بكلماته و تعابيره ما جاء في خطاب الإبراهيمي ، بالاضافة إلى اشتمال التلخيص على فقرات من منطوق الإبراهيمي و هو ما جعل النص مزيجا بين تصوير باعزيز بن عمر للحفل و مجرياته و بين محتوى خطاب الرئيس الإبراهيمي في تلك المناسبة القومية المهمة للجزائر في تلك الأثناء .

2.11 - النص الحادي عشر :

" فتح جامع الحنايا و مدرستها " (45).

(بقلم الاستاذ أحمد بن ذياب)

و من النصوص التي تدخل في إطار ما نتحدث عنه من (اشتراك) كذلك : الخطاب الذي ألقاه الشيخ الإبراهيمي بمناسبة افتتاح جامع (قرية الحنايا) و مدرستها سنة 1950 م ؛ فقد حاول الاستاذ أحمد بن ذياب أن ينقل إلينا النص نقلا أمينا مستعينا بزميلين آخرين ، و مع ذلك فقد اعترف بصعوبة أن يأتي النص الذي نقله إلينا كما أراده الشيخ الإبراهيمي بدقة . و لعله من أجل هذا أبقت اللجنة القائمة على جمع تراث الشيخ الإبراهيمي على اسم الأستاذ أحمد بن ذياب - كما أبقت على اسمي : محمد الغسيري و با عزيز بن عمر في النصين السابقين - التاسع و العاشر من هذا العمل - حين جمعت تلك اللجنة هذه النصوص ضمن آثار الشيخ الإبراهيمي (46) .

يقول الأستاذ أحمد بن ذياب عند تقديمه لهذا النص :" أقدم هذه الكلمة بين يدي محاولة أرجو أن أوفق فيها إلى تقديم (شبه صورة) للخطاب الجامع الذي ألقاه الأستاذ الرئيس الإبراهيمي غداة افتتاح مسجد قرية الحنايا و مدرستها ، و إني حين أمل متابعة الأستاذ في (اختصار أو اختزال) ما يلقي - لواجد عنتا كبيرا ؛ فقد شكا الشاكون قبلي ممن حاول قبلي ما حاولت - إنهم يؤخذون بروعة المسموع عن مواصلة الكتابة لأن معانيه كلها أبكار ، و مواعظه كلها حكم نفيسة ، و حكمه كلها غوال ، و أطرافه - إن كان لكلامه أطراف - كلها طرائف ناضرة . و لقد اعتمدت في هذه المحاولة على ما سجله الشيخان : عبد الوهاب بن منصور و عبد الرحمن غريب مضافا إلى ما سجله قلمي الضعيف الواني ، فإن

قاربت الإصابة فالفضل لهما ، و إن قصرت فالوزر عليّ وحدي"(47) .

و لعل هذا مما يؤكد الفكرة التي أردتها في هذا العمل و هي أن هذه النصوص أقرب إلى أن تكون (جهودا فكرية مشتركة) منها أن تنسب إلى هذا العالم أو ذلك . و يبقى أن حظ الإبراهيمي فيها . يبدو أوفر من غيره ؛ فقد كان قطب الرحى في معظمها ، إن لم نقل فيها جميعا .

3 - خاتمة :

و بعد ، فإنه مهما يكن من أمر نسبة هذه النصوص إلى الشيخ الإبراهيمي أو إلى غيره من العلماء ، فإنها تعد جميعا من الأثار الفكرية و الأدبية لأعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين . و لكن الباحث المدقق الذي يضع لنفسه أو لبحثه منهجا و حدودا في دراسة الإنتاج الفكري أو الأدبي لكاتب أو لعالم معين يجد نفسه مرغما - وفقا للحقيقة العلمية أو التاريخية - على وضع الحدود و الفواصل ، و بيان السمات و الخصوصيات التي يتميز بها هذا الكاتب أو هذا العالم من علماء الجمعية في إنتاجه ، على الرغم من أنهم اجتهدوا جميعا و بذلوا الجهد لخدمة هذه الأمة و حفظ تراثها ، في وقت كانت الأمة و كان الوطن الجزائري في أمس الحاجة إلى جهدهم مجتمعين و متفرقين ، فضلا عن جهد غيرهم من أنباء الجزائر . و لعل أهم ما يتضح من خلال (هذه النصوص المشتركة) هو جانب من (منهجية) العمل لدى علماء الجزائر في فترة الثلاثينيات و الأربعينيات ، حيث كان التعاون بينهم هو الوسيلة المثلى للوصول إلى أهدافهم العلمية و الثقافية .. في المجتمع .

إن هذه النصوص التي وجدناها (على هامش) تراث الإبراهيمي الخاص قد فتحت لنا بابا يؤدي إلى العمق في (أصل) جمعية العماء المسلمين الجزائريين ؛ ذلك أن جمع تراث أي عالم من علمائها يدفع بالباحث حتما إلى البحث عن تراث الأعضاء الآخرين ، و أن الحديث عن جهد عنصر من عناصر الجمعية يؤدي كذلك إلى الحديث عن جهود الجمعية كلها . و هكذا ، فإن ما قد يبدو منفردا من آثار عضو من أعضاء هذه الجمعية – من إبداع أو فكر – إنما هو (مشترك) – مع تراث الأعضاء الآخرين – في المنهج و الرؤية والغاية ؛ فالجمعية وجدت لضرورة حضارية ؛ لغوية و دينية ؛ و تاريخية و اجتماعية (وطنية و إنسانية) جميعا .

و بهذه المواصفات يمكن أن نعد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين رد فعل حضاري و مادي على استعمار طال أمده ، و رد فعل مباشر على احتفالات القرن ؛ احتفالات الإدارة الاستعمارية الفرنسية سنة 1930 بمناسبة مرور قرن على الاستعمار الفرنسي في الجزائر . و إذا كانت احتفالات الاستعمار في الجزائر بتلك المناسبة تحمل (معنى) أن الجزائر – في نظر فرنسا – فقدت هويتها، و أصبحت – بعد قرن من الاحتلال الفرنسي – فرنسية و إلى الأبد، فإن رد فعل الجمعية على ذلك يتجلى سياسيا في شعارها الخالد(الاسلام ديننا، و العربية لغتنا، و الجزائر وطننا) – و يتجلى تنفيذيا في عملها مع الاجيال الجديدة ، من أطفال و شباب ، من أجل تحقيقه في الميدان ، و هذا ما تحقق بالفعل في أثناء ثورة نوفمبر 1954 م.

هوامش و مراجع:

(1)-الخصوصية هنا معناها الآثار التي كتبها الإبراهيمي دون أن يكون فيها معبرا عن موقف مشترك أو عن اجماع مشترك مع أعضاء آخرين من المجلس الإداري لجمعية العلماء .

(2)-أما الشمولية فاعني بها الاهتمام بالآثار الشاملة للشيخ الإبراهيمي على غرار ما قامت به اللجنة التي اشرفت على جمع آثار الإبراهيمي ونشرها تباعا .

(3)-انظر : نثر الشيخ محمد البشير الإبراهيمي في الفترة ما بين (1929-1939) جمع وتوثيق ودراسة، مخطوط رسالة ما جيستير تقديم : محمد العيد تاوُرته. معهد الآداب واللغة العربية جامعة قسنطينة، العام الجامعي 1979/1980.

(4)-انظر : حياة كفاح مذكرات (القسم الثاني) في الجزائر(1925.1954) أحمد توفيق المدني. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط1 .الجزائرسنة 1977 . ص177، وقارن ذلك مع ماورد في مقال : أنا . الشيخ محمد البشير الإبراهيمي. مجلة مجمع اللغة العربية العدد 21، القاهرة، سنة 1966، ص147.

(5) مجلة الشهاب، المجلد السابع، الجزء الخامس، قسنطينة، غرة محرم 1350هـ/ماي 1931 ص341-344 .

(6)- "اجتمع بنادي الترقي بعاصمة الجزائر اثنان وسبعون من علماء القطر الجزائري وطلبة العلم فيه". انظر :نص: الجلسة التمهيدية لجمعية العلماء المسلمين، المصدر السابق، ص341 .

(7)-القانون الأساسي لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين ومبادئها الاصلاحية. المطبعة الجزائرية الاسلامية، سنة1937، ص (5 -10) . وانظر بعض مواد هذا النص في كتاب: الحركة الوطنية الجزائرية (1900-1930). الدكتور ابو القاسم سعد الله، ط1، دار

الاداب، بيروت، لبنان 1969 ،ص504-492 . ولقد اورد الدكتور سعد الله هذا القاون الأساسي منسوبا إلى الإمام عبد الحميد بن باديس متبوعا بعلامة إستفهام(؟) و لا ندري ماذا أراد الدكتور سعد الله من علامة الاستفهام تلك ؟ولقد نشر الدكتور رابح تركي نص القانون الأساسي لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين (ملحقا) لكتابه : التعليم القومي و الشخصية الوطنية . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الجزائر 1395 هـ/ 1975 م . ص ص 398 - 405 . و نشر كذلك ملحقا مستقلا لكتاب :مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير للإمام الشيخ عبد الحميد بن باديس، من مطبوعات وزارة الشؤون الدينية، ط 1 . 1402 هـ/ 1982 م . و لكن الملحق نشرته دار الكتب ، الجزائر ، سنة 1983. (المطبعة الجميلة) ، و الملحق مستقل عن الكتاب و إن كلن قد توزع طيه .

(8) حياة كفاح (مذكرات) . القسم الثاني . ص 177 .

(9) - مجلة الشهاب . المجلد السابع ، الجزء الخامس ، ص 341

(10) - المصدر السابق . 344 .

(11) - مجلة الشهاب . مصدر سابق . 341 .

(12) - القانون الأساسي لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين و مبادئها الإصلاحية . عبد الحميد بن باديس . المطبعة الجزائرية الإسلامية . قسنطينة . 1937 م .

(13) - ابن باديس حياته و آثاره . إعداد و تصنيف عمار طالبي . دار اليقظة . دمشق . سورية 1968 . الجزء الثالث ، ص 131 .

(14)- مقال : أنا . محمد البشير الإبراهيمي . مجلة مجمع اللغة العربية . العدد 21 ، القاهرة . سنة 1966 . ص 147 ؛ و قد كتب الشيخ الإبراهيمي هذا المقال - الذي هو سيرة علمية لحياته

- سنة 1961 . عندما انتخب عضوا عاملا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة . و انظر كذلك كتاب : في قلب المعركة . 1954 / 1964 . الشيخ محمد البشير الإبراهيمي . شركة دار الأمة للطباعة و الترجمة و النشر و التوزيع . برج الكيفان، الجزائر . ط 1 يناير 1994 . ص 219 .

(15) - انظر ما قلناه في أصل الهامش رقم (8) و قارنه بما هو موجود في أصل الهامش (14) .

(16) - البصائر . السلسلة الأولى . السنة الأولى . العدد : 02 . الجزائر . الجمعة 15 شوال 1354 هـ / 10 جانفي 1936م . ص 1 - 2 .

(17) -آثار محمد البشير الإبراهيمي . الجزء الأول . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، ط 1 . 1398 هـ / 1878 م ؛ انظر : المحتوي و الفهرس .

(18)- مجلة الشهاب . المجلد الرابع عشر . الجزء الرابع . ربيع الثاني جمادى الأولى 1357 هـ . (جوان - جويليت) 1938 م . ص ص 186 - 212 .

(19)- ينظر : ابن باديس حياته و آثاره . إعداد و تصنيف عمار طالبي . الجزء الثاني . ص 101 .

(20) - مجلة الشهاب . المجلد 14 . الجزء الرابع ، هامش صفحة 190 ؛ قارن ذلك بكتاب ابن باديس حياته و آثاره . الجزء الثاني . ص101 . و بكتاب : مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير . الإمام عبد الحميد بن باديس . مطبوعات وزارة الشؤون الدينية . الجزائر . ط 1 . سنة 1402 هـ / 1982 م . ص400 (هامش 1) .

(21) محمد البشير الإبراهيمي . خلاصة تفسير المعوذيتين .

الشهاب . المجلد 14 . الجزءالرابع ، ص 190 .

(22) الإبراهيمي . المصدر السابق ، ص 212 .

(23) - " كان ذلك الأخ الصديق رحمة الله عليه يعلل النفس باتساع الوقت و انفساح الأجل حتي يكتب تفسيرا علي طريقته في الدرس ، و كان كلما جرتنا شجون الحديث إلى التفسير يتمنى عليّ أن نتعاون على كتابة التفسير و يغريني بأن الكتابة عليّ أسهل منها عليه . و لا أنسى مجلسا كنا فيه علي ربوة من جبل تلمسان في زيارة من زياراته لي ؛ و كنا في حالة حزن لموت الشيخ رشيد رضا قبل أسبوع من ذلك اليوم . فذكرنا تفسير المنار ، و أسفنا لانقطاعه بموت صاحبه ، فقلت له : ليس لإكماله إلا أنت . فقال لي : ليس لإكماله إلا أنت . فقلت له : حتى يكون لي علم رشيد ، وسعة رشيد، ومكاتب القاهرة المفتوحة في وجه رشيد، فقال لي واثقا مؤكدا :" إننا لوتعاونا و تفرغنا للعمل لأخرجنا للأمة تفسيرا يغطي علي التفاسير من غير احتياج لما ذكرت " ؛ ينظر :(محمد البشير الإبراهيمي . مقدمة " مجالس التذكير " ، لفضيلة الاستاذ الرئيس عبد الحميد بن باديس . الذكرى الثامنة . 6 جمادى الثانية 1367 هـ / 16 أفريل 1948 م . المطبعة الجزائرية الإسلامية . ص 9 .

(24) - الإبراهيمي المصدر السابق : (و - ز) .

(25) - الشهاب . المجلد 14 . الجزء 4 . ص 288 . ثم نشرت في كتاب ابن باديس حياته و آثاره . الجزء الرابع ، ص 136 . و في كتاب مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير . الجزائر . 1402 هـ / 1982 م . ص 474 .

(26)- ينظر : مقدمة كتاب : مجاس التذكير للرئيس عبد الحميد بن باديس . المطبعة الجزائرية . قسنطنية . ص 9 . و انظر

هذا النص (كلمة المحتفل به) في كتاب : قال الشيخ الرئيس (الإمام عبد الحميد بن باديس) . محمد الطاهر فضلاء . مطبعة البعث . قسنطينة . سنة 1968 م . ص ص 225 - 250 . و لقد جاء في نهاية النص تعقيبا من الشيخ : محمد الطاهر ما نصه :(عبد الحميد بن باديس (ارتجالا) و محمد البشير الإبراهيمي (نفلا) . و لعل هذه العبارة تشير إلى قضية (الاشتراك) بين العالمين الكبيرين في هذا النص .

(27) - محد البشير الإبراهيمي . (كلمة في الاحتفالات) . الشهاب المجلد 14 . الجزء 4 . ص 183 .

(28) - الإبراهيمي . (تقديمه للكلمة التي نحن بصدد الحديث عنها) . المصدر السابق ، ص288 .

(29) - البصائر - السلسلة الأولى . السنة الرابعة . العدد 160 . الجمعة 16 صفر 1358 هـ / 07 أفريل 1939 م ص 5 .

(30) - الشيخ عبد الحميد بن باديس (فلسفته و جهوده في التربية و التعليم) الدكتور تركي رابح . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الجزائر . ط 2 . (د . ت) . ص 157 . و لقد كتب الشيخ عبد الحميد بن باديس كثيرا حول قرار (8 مارس 1938 م) و مدى تأثيره سلبا على تعليم الدين الإسلامي و اللغة العربية لأبناء الجزائر، ومن ذلك قوله ضمن كتاب مفتوح إلى المعلمين الجزائريين باللغة الفرنسية آنذاك :" في هذه السنة على الخصوص جرت أعمال شاذة من إقفال مدارس ، و تعطيل رخص ، و إهمال مطالب - لا نطيل عليكم بعدها - و كانت خاتمتها استصدار قرار (8) مارس الأخير تكميلا لسلسلة القرارات الجائرة ، فارتاعت الأمة الإسلامية العربية ، و اعتقدت على أن لهذا القرار ، و ما سبقه من المناورات ، إنما هو إشهار للحرب علي أعز عزيز لديها و

هو : دينها و لغتها " . كتاب : قال الشيخ الرئيس (الإمام عبد الحميد بن باديس) . محمد الطاهر فضلاء ، مطبعة البعث ، قينطينة . 1968 م ص 222 . و من أقوال ابن باديس أيضا حول قرار (8 مارس 1938 م) ضمن كتاب مفتوح إلى جمعية قدماء المحاربين من الجزائريين آنذاك :" ما زالت الحكومة تضايق أمتكم في تعلم دينها و لغتها ، و مازالت تضيق علي من يعلم اللغة و الدين ، و مازالت تحارب المدارس الدينية العربية فتغلق كل يوم واحدة حتي رمتنا في الشهر الماضي بقرار (8مارس) ، و هو ضربة قاضية على دينكم الذي به تتشرفون ، و لسانكم الذي إليه تنتسبون " . ص 225 . من كتاب : قال الشيخ الرئيس المذكور أعلاه ، و النصان السابقان أخذهما الشيخ محمد الطاهر فضلاء من صحيفة : البصائر . السلسلة الأولى ، العدد 110 . 22 أفريل سنة 1938 م.

(31) – عبد الحميد بن باديس . (8 مارس) . البصائر ، السلسلة الأولى ، السنة الرابعة ، العدد 156 ، الجمعة 18 محرم 1358 هـ/ 10 مارس 1939 م ص 01 .

(32) – البصائر ، السلسلة الأولى ، السنة الرابعة ، العدد 160 ، ص 1 – 2 .

(33) – حياة كفاح ، القسم الثاني ، ص 337 .

(34) – نثر الشيخ محمد البشير الإبراهيمي في الفترة من 1929 إلى 1939 . جمع و توثيق و دراسة ، مخطوط رسالة

ماجستير ، محمد العيد تاورته . معهد اللغة و الأدب العربي ، جامعة قسنطينة ، سنة 1980 م ؛ محتوى الجزء الأول .

(35) – حياة كفاح أحمد توفيق المدني ، مرجع سابق ، ص 336 .

(36) – المرجع السابق ، حيث يقول :" و كان العلماء قد قرروا من قبل ، أنه إذا وقعت حرب ، و اشتركت فرنسا مضطرة أو مختارة في المجزرة البشرية فإنهم سوف يلازمون السكوت ، و يعطلون الشهاب ، و لا يقولون أي كلمة تفيد فرنسا أية إفادة ، لقد نسيتنا ساعة رخائها ، فإننا ننساها ساعة شدتها .و المستقبل لله " ص 274 –. و حول هذه القضية (قضية السكوت) يقول الأستاذ محمد البشير الإبراهيمي :" لما أعنت الحرب العالمية الأخيرة اجتمع أعضاء المجلس الإداري للجمعية ليقرروا ما يلزم لمستقبل الجمعية احتياطا ، لأنهم خشوا أن تمنعهم التدبيرات العسكرية من الاجتماع و اللقاء في أثناء الحرب ، فيكون كل عضو محبوسا في بلاده ، و ربما كلف كل عضو بتصريح أو بإبداء رأي لا يتفق مع مباديء الجمعية ، فاتفقوا على تقرير السكوت سدا للباب ؛ بمعنى أن من سئل وحده أو كلف بشيء مما يرجع إلى الجمعية سكت و لم يجب بشيء " عيون البصائر . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر . سنة 1971 م ، ص 17 . هامش 1 .

(37) – حياة كفاح . القسم الثاني . ص 337 .

(38) – نشر هذا النص لأول مرة في (كراسة) تحت عنوان :

جمعية العلماء المسلمين الجزائريين . (التقرير) الذي قدمه المجلس الإداري باسم الجمعية إلي رجال الحكومة الجزائرية ، في أواسط رمضان 1363 هـ / 5 أوت 1944 م ؛ يتضمن خلاصة مطالبها الدينية في التعليم العربي و المساجد و القضاء ، المطبعة الجزائرية الإسلامية بقسنطينة . (د . ت) . و تتكون تلك الكراسة من ست و عشرين صفحة (26 ص) . و قد أعيد نشره في (الجزء الأول) من آثار الشيخ محمد البشير الإبراهيمي . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الجزائر . ط 1 . 1398 هـ / 1978 م . ص ص 332 - 341. و قد أعيد نشره قبل ذلك ضمن ملاحق كتاب التعليم القومي و الشخصية الوطنية . الدكتور رابح تركي . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . سنة 1395 هـ / 1975 م . ملحق رقم 1 .

(39) - انظر المرجع السابق . ص 332 .

(40) - انظر : نهاية التقرير في الكراسة المذكورة سابقا و في الجزء الأول من آثار الإبراهيمي . ص 341 .

(41) - انظر : آثار محمد البشير الإبراهيمي . الجزء الثالث . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الجزائر . ط 1 . سنة 1402 هـ / 1981 م . ص 185 . و انظر كذلك : البصائر .(السلسلة الثانية) . العدد 87-18 (جويلية) . سنة 1949 .

(42) - آثار الإبراهيمي . الجزء الثالث . ص 185 - 186 .

(43) - انظر : آثار الإبراهيمي . الجزء الثالث ، ص 219 . و انظر كذلك : البصائر . (السلسلة الثانية) . السنة الثالثة . العدد

108 . 20 فيفري 1950 م .

(44) - آثار الإبراهيمي . الجزء الثالث ، ص 219 -220 .

(45) - المرجع السابق ، ص 233 . و انظر كذلك : البصائر . (السلسلة الثانية) . السنة الثالثة . العدد 124. 19 جوان. 1950 .

(46) - الجزء الثالث من تلك الآثار . ص ص 185 - 191 ، ص 233 - 248 .

(47) - المرجع السابق : ص 234 .

مصادر الفن المسرحي كما تبدت في فكر محمد مندور النقدي

د. محمد لخضر زبادية
جامعة باتنة
الجزائر

ليس من السهل على أي باحث أن يرصد فكر محمد مندور النقدي إلا بعدما يقدم لمحة عن حياته حتى يتسنى لنا فهم هذه الشخصية المتميزة إذا ما قورنت بمعاصريها .

ولد محمد مندور في الخامس يوليو(جويلية) عام 1907 في كفر مندور بالقرب من (منيا القمح) محافظة الشرقية والمسافة التي بينهما وبين القاهرة لا تزيد عن ثمانين كيلو مترا والكثير من الباحثين يقولون إنه قد تربى في بيت يتصف جميع أهله بالتمسك بالدين والأخلاق ولذلك نشأ كغيره من أبناء البلاد العربية – نشأة دينية . وفي الخامسة من عمره التحق بالكُتاب وتعلم مبادئ القراءة والكتابة وأصول الحساب ، وحفظ أجزاء من القرآن الكريم .

ولما أدرك السادسة من عمره التحق بمدرسة منيا القمح الابتدائية التي أكمل فيها تعليمه الابتدائي عام 1921 ،وفي نفس السنة التحق بمدرسة طنطا الثانوية ، فوجدناه من بين الطلاب المتفوقين ، لأنه احتل المرتبة الثانية عشرة في امتحان البكالوريا، وبعد حصوله على هذه الشهادة رغب في الالتحاق بكلية الحقوق لكي يتخرج وكيلا للنيابة "وكيلا للجمهورية " ؛ لأن هذه الوظيفة كانت مطمح الشباب آنذاك .

ووصف لنا محمد مندور أول لقاء له مع طه حسين الذي خاطبه قائلا :

-ما الكلية التي طلبت الالتحاق بها ؟

-كلية الحقوق يا دكتور

-ولماذا ؟

-لأتخرج وكيلا للنيابة .

فقهقه الدكتور طه حسين وعاد يسأل تلميذه :

- ولماذا وكيلا للنيابة بالذات ؟لأنه الرجل الذي تهتز له بلدتنا كلها عندما يحضر لها .

أما فلاح صحيح ...يا بني إن لديك استعدادا أدبيا لا شك فيه وخسارة أن تدفن نفسك في هذه المهنة، أنا أنصحك أن تعدل عن الحقوق إلى الآداب وأملي كبير في أن تتفوق وأن تسافر في بعثة إلى اوروبا بعد تخرجك لتعود وتعمل أستاذا في الجامعة .

ولكن الطالب الريفي رفض عرض أستاذه في أدب، وأصر على البقاء في كلية الحقوق فقال الأستاذ :"أما فلاح مخه ناشف ". ثم صمت قليلا ليستطرد بعد لحظات :

-"طيب يا سيدي، ابق في الحقوق كما تريد ولكن على أن تلتحق أيضا بكلية الآداب في نفس الوقت وأنا أتعهد بإعفائك من مصروفات كلية الآداب، ولن يصعب عليك الجمع بين الكليتين لأن الدراسة الإعدادية ستكون في الصباح بالحقوق وبعد الظهر بكلية الاداب "(1)

ووافق محمد مندور على هذا الرأي حيث التحق بالكليتين معا، مما جعله يجمع بين الثقافتين القانونية والأدبية اللتين عملتا على توسيع آفاق مداركه .

ولما اختيرللسفر في بعثة إلى فرنسا لم ينجح في الكشف الطبي، إذ كان ضعيف النظر، وتدخل طه حسين مرة أخرى، فشفع له لدى وزير المعارف، حيث طلب منه أن يسمح لهذا الطالب بالبعثة لأنه جدير بها. وقد أرسل محمد مندور إلى فرنسا، حيث مكث فيها تسع سنوات تقريبا، فلم يلتزم بالمنهج المقرر للبعثة، فانصرف الى الاطلاع على ينابيع الثقافة التي ارتآها مناسبة لشخصيته وفكره.

وفي هذا السياق يوضح لنا محمد مندور سلوكه هذا

بقوله:"وسافرت إلى اوروبا حيث وضعت لنفسي خططي الخاص في الدرس والتحصيل وكان في تلك الخطط ما يتماشى مع الخطط الرسمية، ولا قيت من ذلك بعض العنت، ولكنني كنت أجد دائما في جواري هذا الأستاذ الكريم "(2)

ويحرو بنا أن نشير إلى أن (محمد مندور) لم ينس دراسة القانون حينما كان بباريس، فدرس الاقتصاد السياسي، والتشريع المالي . بل أنه واضب على حضور كثير من المحاضرات لكبار أساتذة الفلسفة، والتاريخ، وعلم النفس، والاجتماع، فاغترف من ذلك زادا عظيما كان ذا أثر فعال في تكوينه المعرفي، غير أن هذا الجهد الذي بذله محمد مندور لم نجد له صدى يذكر؛ لأنه حين عاد من باريس سنة 1939 إلى بلده، وأراد أن يلتحق بكلية الآداب ليكون أحد الاساتذة التي يدرسون في قسم اللغة العربية، رفض طلبه بحجة أنه لم يحصل على درجة الدكتوراه، وتحديا منه أنجز رسالته في فترة وجيزة وكانت هذه الرسالة من أفضل ما كتب في النقد العربي القديم .

وعلى الرغم من ذلك لم يحصل من الجامعة على الدرجة التي يستحقها، وبذلك خرج منها مكرها، واتجه نحو رحاب الحياة لعله يجد تقديرا من المجتمع .

والمتتبع لحياة (محمد مندور) في الأربعينيات يلاحظ أنه قد نصب نفسه مدافعا عن أفراد مجتمعه، حيث كان يعالج القضايا الأساسية التي تمس هدا المجتمع، وتجلى نشاطه هذا في تلك المقالات التي كان ينشرها في جريدة "الوفد المصري "، لأنه كان يرى أن وطنيته تحتم عليه أن يلتزم بالدفاع عن شعبه": "ونحن في أمة تصرخ الآلام في صدور أبنائها، ولقد حان الحين، لكي تحزم الهيئة الاجتماعية أمرها، وتشد من عزم حكامها

ليقيموا توازنها الاجتماعي على أساس ترضاه إنسانيتها الجريحة" (3) .

ومن خلال هدا النص وغيره من النصوص نستنتج أن (محمد مندور) كان دا ثقافة واسعة مما ساعده على على استيعاب مبادئ الاشتراكية استيعابا صحيحا هدا من ناحية وعلى استعاب الواقعة الاشتراكية في مجال الأدب من ناحية أخرى، لأن مؤلفاته التي صدرت بعد ثورة 1952، توضح لنا ملامح نزعته الاشتراكية لانه كان يعتقد اعتقادا راسخا بأنه لاطريق لتقدم أي بلد في العالم العربي، إلا عن طريق اتباع الأسلوب الاشتراكي .

وفي هدا الإطار نستطيع القول بأن (محمد مندور) يعد من أبرز الرواد للأدب الاشتراكي في العالم العربي، ومن ينظر نظرة فاحصة في تراث هدا الناقد الأدبي يجده قد ترك لنا تراثا نقديا غزيرا متنوعا ما بين نقد قصة ونقد شعر من جهة، و دراسات نقدية لأعمال مسرحية من جهة أخرى، ويتراءى لنا من خلال هدا المنظور أن (محمد مندور) يعد من القلائل الدين حاولوا أن يذرسوا الأدب بأشكاله المختلفة دراسة جادة، ومن ثمة لا نغالي إدا قلنا أنه من أبرز النقاد العرب المحدثين الدين تبنوا بالتأصيل، والتوجيه، والتقويم الاتجاهات الأدبية السائدة آنداك، وبخاصة الآداب المسرحية التي عاصرها بوصفه قارئا وناقدا لها في مصر، ومختلف الأقطار العربية، حيث كانت جل جهوده منصبة على التنظير للأدب المسرحي، وتفسيره للأنواع الأدبية الأخرى، لأن الفن عامة والأدب خاصة، يصور أن حياة الإنسان الواقعية، وهما في تصويرهما لدلك لا يسجلان الأحداث تسجيلا (فوتوغرافيا) كما هي في الواقع، بل يصورانها تصويرا فنيا وفق قوانين محددة، وإن كان الأدب يتشعب كما تتشعب أنواعه .

الأسس النقدية في فكر محمد مندور :وفي هدا السياق نجد (محمد مندور) قد ساق لنا بعض المصادر التي استقى منها بعض الأدباء الكثير من تجاربهم الأدبية وندكر من هده المصادر المصدر التاريخي الدي يعد أحد المصادر الهامة التي اتكأ عليها المبدعون في جل إنتاجهم الادبي :

1- المصدر التاريخي والفرض التاريخي :

وهنا نتساءل ما موقف الأديب من التاريخ ؟انه من المتعارف عليه كمسلمة علمية أن الأديب يرجع إلى التاريخ لكي يبرز صورته ليعرفها الناس أو يقوم بعملية بعث لهذا التاريخ بحرية تامة، ولكن الأديب يختار منه التجربة - أي تجربة - التي تصلح للتعبير عن مشكلةإنسانية، أو اجتماعية تشغله أوتشغل عصره او تشغل الانسان في ذاته ، وفي هذا المنحى يختلف موقف الأديب من التاريخ عن موقف المؤرخ . وماذا عن حرية التاريخ وتجاربه ؟ يوضح لنا (محمد مندور) ذلك قائلا : " وإذا كانت حرية الأديب في التصرف في التجربة التاريخية أقل من حرية التجربة الأسطورية لأنه لا يستطيع أن يتجاهل وقائع التاريخ الكبرى وحقائقه الأساسية المتفق عليها ، وإلا قام عمله الأدبي على التزوير الذي لا يقبله أحد ، إلا أنه مع ذلك له حرية واسعة في تفسير الحدث التاريخي وتوضيح بواعثه على النحو الذي يخدم هدفه ، كما أن له الحرية المطلقة في أن يتصور الشخصيات الشعبية التي يعرها التاريخ التفاتا ، مكتفيا بالتأريخ للملوك والحكام والقادة ، ويذهب بعض الأدباء العالميين مثل " دوماس ألكسندر" (Alexandre dumas) * الأب صاحب عشرات القصص والمسرحيات التاريخية ، إلى أن التاريخ ليس إلا مجرد إطار يضع

فيه الأديب لوحاته الخاصة . (4)

وأصالة الأديب أوضح ما تكون في تحليل نفسية الشخصيات التاريخية ، واختيار البواعث التي تدرس تصرفاتها في ضوء المنطق العام للفترة التاريخية الواحدة على نحو ما يظهر لنا بوضوح عندما نقارن الصورة التي رسمها كل من " شكسبير ويليام " (shakespeare william) * ، " شاو جورج برنا رد " (shaw George Bernard) * ، وأحمد شوقي لشخصية "كليوباترا" (cleopàtre)، حيث رأى فيها أولهم امرأة حسية متهالكة، بينما رأى فيها الثاني امرأة غرها الجمال فظنت انها تستطيع أن تسيطر به على عملاق محنك مثل (يوليوس قيصر)، وأخيرا حاول أحمد شوقي أن يرد لها اعتبارها وأن يفسر لنا سلوكها مع حكام روما، على أساس ضرب الرومانيين بعضهم ببعض، وذلك خلافا لما هو موجود في التاريخ، ونحن نجد في أدبنا المعاصر الكثير من القصص والمسرحيات التاريخية لعدد كبير من شعرائنا، وقصاصينا غير أحمد شوقي مثل جورجي زيدان ، وعزيز أباظه، ومحمود تيمور، وفريد أبو حديد، وتوفيق الحكيم وغيرهم كثير. أما عن استمرارية هذه المرحلة واستقصاء التاريخ

"* دوماس ألكسندر " (Dumas Alexandre) : كاتب فرنسي ولد بـ "فيليرس-موتيريتس" (villers cotterêts) سنة1802 وتوفي سنة 1870.

شكسبير ويليام (, shekespeare william) شاعر مسرحي إنجليزي ولد بـ" ستراتفورد" (stratford) سنة 1564 وتوفي سنة 1616 .

*شاو جورج برنارد (shaw george bernard) كاتب ايرلاندي ولد ب دوبلين (dublin) سنة1856 وتوفي سنة 1950 .

"كليوباترا " (Cléoptrâtre): الملكة السابعة لمصر ولدت بالإسكندرية سنة 69 وتوفيت سنة 30 قبل الميلاد.

واستقرائه في خلق أنواع أدبية معاصرة فيقول مندور :"وإن يكن بعض كبار أدبائنا قبل توفيق الحكيم نفسه قد أخذ يدعو إلى الإعراض عن التجارب التاريخية التي سمّاها في كتابه (أدب الحياة) بالأوراق الصفراء مفضلا عليها التجارب الواقعية المعاصرة التي يسميها في نفس الكتاب بالأوراق الخضراء، بل ويفضل للأديب أن يكتب عن التجارب التي عاشها بنفسه أو خالطها ولا حظها في محيطه الاجتماعي الواقعي، على نحو ما فعل هو نفسه في عهد الثورة الأخيرة عندما انصرف عن المسرحيات الدهنية ليكتب مسرحيات واقعية هادفة مثل :"الأيدي الناعمة" ،"الصفقة"(5) وإن كنا نرى أن هدا الموقف الذي ارتضاه مندور لا يتسم بالاعتدال فعلى الرغم من ذلك التطور السريع في التجارب البشرية مما له أكبر الأثر في الأديب نفسه، فإنه يجب أن يضطلع بالتجارب التاريخية بعض الأدباء ، وتواكب العصر كوكبة أخرى من الأدباء، حتى لا تقطع الأصالة وأواصرها بين القديم والحديث، وإن كنا نعتقد أن الواقعية ليس لها معناها عدم أخذ المادة الأولية من التاريخ ، بل ويمكن أن يعتمد الكاتب موضوعات تاريخية ويجعل منها عملا فنيا، يكون أكثر واقعية ممن يلقي بنفسه في بحر الواقع المائل، فواقعية الكاتب في موقفه، وفلسفته، وارتباطه بعمله الإبداعي سواء أكان تاريخيا أم غير تاريخي، أي مدى اهتمامه بعصره وقضاياه الجوهرية .

2-الفرض الاجتماعي :

إن اتخاد التجارب الواقعية كموضوعات للأدب ليس شيئا جديدا طارئا، لأن هذا الاتجاه قد ظهر في الآداب العالمية منذ أوائل القرن التاسع عشر، و إن تكن نظرة الأدباء إلى تلك التجارب وبواعث الاختيارقد تطورت وتغيرت عبر القرنين التاسع عشر

والعشرين لتغير أوضاع المجتمعات وتطور الحياة فيها .

فالكتاب الفرنسيون رواد الواقعية النقدية في الادب الفرنسي قي القرن التاسع عشر كانوا ينظرون إلى واقع حياتهم نظرة متشائمة نافذة ترى أن الشر هو الأصل في الحياة والإنسان، وأن وظيفة الأدب هي الكشف عن هذا وتصويره، وإبرازه أمام الأبصار لذلك سمي هذه الواقعية بالواقعية النقدية وصاحبها "بالزاك هونوري دي" (Balzac Honré de) *ومن تلاه من كتابها في فرنسا أمثال "موباسان جوي دي" (maupassant guy de) * و"فولتير فرانسوا ماري ارويت دي" (voltaire francois ma-rie arouet dit)* ثم "زولا إميل" (Zola Emil)* أن الشر ينبع من طبيعة الإنسان العضوية، وغرائزه وحاجات جسده متأثرا في ذلك بأبحاث الأطباء وعلماء علم الحياة، ووظائف الأعضاء وبخاصة العالم الشهير الطبيب "برنارد كلود" (bernarde claude)* الذي اكتشف الكثير في طبيعة الإنسان العضوية وتأثيرها على سلوكه. وعلى هذا الأساس سمي مذهب (زولا إميل)(Zola Email)وتلاميذه بالمدرسة (الطبيعية) أو المذهب الطبيعي الذي يختلف عن الواقعية أو المذهب الواقعي في أن هذا الأخير كان

---

*"بالزاك هونوري دي" (Balzac Honré de) : كاتب فرنسي ولد بـ "بتورس سنة 1799 وتوفي سنة 1850.

*"موباسان جوي دي" (maupassant guy de) : كاتب فرنسي ولد بقصر "مروميسنيل" (Miromesil) سنة 1850وتوفي 1893.

*"فولتير فرانسوا ماري ارويت دي" (voltaire francois marie arouet dit):ولد بباريس سنة 1694وتوفي سنة 1778.

* "زولا إميل" (Zola Emil): كاتب فرنسي ولد بباريس سنة 1840وتوفي سنة 1902.

*"برنارد كلود" (bernarde claude) : عالم بالفلسفة وهو فرنسي ولد بسان جولين (Saint Julien) سنة 1813و توفي 1878.

يجنح في تغليب الفساد الاجتماعي، وسوء تنظيم المجتمع، والعلاقات التي كانت تربط بين أفراده وطبقاته على الجانب العنصري في تفسير منهج الشر في الانسان، وإن كان الفساد الاجتماعي يمكن علاجه بينما يصعب تغيير طبيعة الإنسان العضوية، فإن الواقعية النقدية تعتبر أقل بأسا وأكثر إيجابية منها، بل قد يرى الأدب الواقعي النقدي بالتمرد على الشر ومنابعه على نحو ما نحس في أدب "شاوجورج بارنارد" (Chaw george bernard) وعلى نحو اكثر في ادب "تشيخوف أنتون بافلوفيتش" Tchekhov Anton Pavlovitch ".

و يرجع (محمد مندور) هذا الفرض الاجتماعي إلى الثورات المعاصرة ، فهو يرى : " كما مهد الأدب تمهيدا قويا في القرن الثامن عشر للثورة الفرنسية الكبرى التي اندلعت في سنة 1789 و لم يهتم إلا بالحقوق السياسية للمواطن و الإنسان ، فإن الأدب قد ظل يمهد بطريق غير مباشر للثورة الثانية الكبرى في تاريخ الإنسانية و هي الثورة من أجل حقوق الإنسان الاقتصادية و الاجتماعية ، أي الثورة الاشتراكية التي لم تنجح لأول مرة إلا في سنة 1917 في روسيا ، ثم أخذت تنتشر في القرن العشرين في كثير من دول العالم علي نحو ما انتشرت مباديء الثورة الفرنسية في القرن التاسع عشر حاملة مباديء الحرية و الإخاء و المساواة إلى كل مكان في العالم ، و مؤيدة ما سمته بحقوق الإنسان ، و إن اقتصرت على الجانب السياسي الديمقراطي ، و بعد نجاح الثورة الاشتراكية التي هدمت مجتمعات عنيفة بالية و أخذت تبني مجتمعات جديدة ... " (6) .

---

* "تشيخوف أنتون بافلوفيتش " Tchekhov Anton Pavlovitch ' كاتب روسي ولد بـ "تاجنجورج"(Taganrog) سنة1860 وتوفي 1904 .

و اللافت أن أصل الأدب في تلك البلاد اتجاهه الواقعي و أن تكون نظرته إلى الواقع قد تغيرت ، فلم يعد يبحث عن الشر و منابعه ليجلوها و ينقدها ، بل أخذ يبحث عن منابع الخير في الإنسان و دواعي التفاؤل و الثقة به باعتبار أن هذه الثقة و ذلك التفاؤل هما الأساس الذي يستطيع المجتمع أن يبني عليهما و يفضلهما حياته الجديدة ، و من هنا تغيرت الواقعية من واقعية نقدية متشائمة إلي واقعية نقدية بناءة متفائلة .

و تعقيبا على قول محمد مندور الرابط بين الأدب عامة و الأدب المسرحي خاصة بالثورات ، فإننا نرى أن الثقافة الثورية بصبغتيها العلمية و الفكرية لا تهدف إلى تعديل تصورنا على العالم و لا إلى تغيير هذا التصور ، بل تهدف إلى تغيير العالم نفسه ، و في الفن تنعكس الحقيقة في تشكيلها الجمالي ، و يتبدى في حركة الواقع الظاهرة جوهر كاشف عن طرفي الصراع دال على حقيقته الاجتماعية ، و ينتهي في مهمة الفن المتناقض القديم بين الفائدة ذاتها استمتاعا روحيا باكتشاف الحقيقة ، كما تصبح المتعة ذاتها نفيا للاطمئنان البليد و وعيا و مسؤولية .

و تفريعا لذلك فإن المسرح يتبدى فيه شكل صراع جديد معبر عن الصراع في المجتمع بحقيقته الطبقية ، فهو صراع بين (قوى اجتماعية) قاهرة و مقهورة ، تتحدد به كل صور الصراع الأخرى النفسية و الفكرية ... الخ ، إذ هو الأساس في المسرح و هنا لا تكون وظيفة المسرح (الإيهام)بواقع مصطنع متشائم ، بل تكون (الوعي) بواقع حقيقي قابل للتغيير .

و ليس الشكل الجديد في الصراع المسرحي (شكلا رابعا) في سياق التطور المسرحي ، بل هو شكل مقابل لتلك الأشكال الثلاثة : (الصراع بين الإنسان و قوي غير إنسانية) ، (و الصراع بين الفرد

و المجتمع) ، و (الصراع بين قوى نفسية داخل الإنسان نفسه) ، التي عرفها المسرح في ثقافات الطبقات المسيطرة في المجتمعات القائمة على الاستغلال الطبقي . إن تلك الاشكال كانت (تواري) الحقيقة الاجتماعية ، أما هذا الشكل فهو يقوم علي بيانها. إن تلك الاشكال الثلاثة تتجسد من الصراع المسرحي و تجتمع في مطلع واحد هو (المسرحية الأرسطية) باعتبار أن أرسطو وضع بصورة منهجية منظمة الأصول الأولى للفكر المثالي في ميدان نظرية المسرح و قد صيغت في الفكر العلمي نظرية المسرح في مصطلح(المسرحية الأرسطية) و الجهد الأساسي في هذه النظرية الأرسطية لـ " بريخت بيرتولت "(brecht bertolt)*(1897 - 1956)"(7) .

3 - الفرض الفني :

في كل مصادر التجارب البشرية الأسطورية و التاريخية و واقع الحياة و المجتمع المعاصرين لا بد أن ينهض الخيال بدوره في استكمال الصورة و إضافة الخطوط التي تنقصها ليكتمل لها البناء الفني و القدرة على العبير و التأثير ، فهناك تجارب قد لا يكون لها أي أصل في الأساطير أو التاريخ أو أحداث الواقع الفعلي ، بل يخلقها كلها خيال الأدب المبدع القادر على خلق الحياة ، و يحدثنا (محمد مندور) عن أنواع الخيال:

" و هنا تختلف أنواع ، فهناك الخيال الجامح الهارب من الحياة إلى الأوهام ، و هناك الخيال الخالق لتجارب تشاكل واقع الحياة ، و ما يمكن أن يحدث فيها فعلا ؛ و هذا النوع من الخيال

---

* " بريخت بيرتولت "(brecht bertolt) كاتب مسرحي ألماني ولدبـ"أوجسبوج" (Augsbourg) سنة1898 وتوفي سنة 1956 .

ترفده دائما قدرة على الملاحظة و التركيب ، أي جمع العديد من الملاحظات الجزئية في الحياة ، ثم تركيبها في صورة فنية متكاملة ، و على نحو يسدطيع أن يقنع القاريء أو المشاهد فكريا و عاطفيا بمشاكل تلك الصورة أو التجربة لواقع الحياة الفعلية و ممكناته . و لهذا عرف بعض المفكرين الفن كله بأنه إيهام بالحياة و اتخذوا من القدرة علة هذا الإيهام مقياسا للحكم له أو عليه " (8) و لكن كثيرا ما يختلط الخيال بالواقع، ويصعب التمييز بين العناصرالواقعيةالفعلية في العمل الأدبي المبتكر بأحداثه وشخصياته، بينما قد يسهل ذلك في التجارب التاريخية والأسطورية أو تاريخ الحدث والعمل الأدبي المفقود .

قد تكون نقطة الانطلاق في التجربة الواقعيةملاحظة جزئية وقع عليها الكاتب أو نبأ عن حادثة جريمة قرأها في إحدى الصحف أو سمعها من غيرة فيتحرك خياله ليكمل الصورة ويركبها مسترشدا في تصويره بمنطق الحياة والمجتمع وممكناته.

ويسوق لنا مندور رأيه في هذه القصية : " ومن المعلوم أن الأدب والفن حتى عند "أرسطو"(Aristote)* الذي يرجعهما إلى المحاكاة - لايمكن أن نقصرهما على محاكاة الواقع الفعلي، لأن أرسطو قال بأن المحاكاة تكون للواقع وللمكن وللمثال، أي لما يقع في الحياة ومايمكن أن يقع فيها وما يجب أن يقع، فضلا عن أن الواقع الفعلي قلما يقدم ما يكون الصورة الفنية المتكاملة ، ومن هنا يأي دور الخيال في إكمال الصورة وتحويلها إلى الفن فضلا عن عمله في استيطان بواعثها ومحركاتها " (9) وبعد أن تكتمل

ارسطو " (aristote) : فيلسوف يوناني ولد بـ " ستراجير (stragire)) سنة 384 و توفي سنة 322 قبل الميلاد .

للأديب ملكة الخيال ويخلق عمله الأدبي قد يلجأ في أغلب الأوقات، إلى التلخص من الترعة الخيالية كلية، ويجنح إلى التجارب الشخصية ليطعم بها خياله.

مؤمنا بأن التجارب الشخصية تجعل من الخيال أكثر واقعية؛ غيرأن التجارب الشخصية في الأدب لاقت وتلاقي العديد من الانتقادات التي ربما تخرجها من الأنواع الأدبية إلى نوع من تاريخ الشخص أو الأديب ناهيك عن كثير من العيوب المتصلةبالتكتيك من تدخل مباشر في الأحداث ،وتميز في تصورات الشخصيات. ولجأ أغلب الكتاب إلى التحوير في صورة أعمالهم لحفز عقل القارئ ودفعه إلى معرفة ما هو ممتع، وأكاد أجزم بأنه لكي يقوم العقل الناقد بعمل ينبغي أن تكون هناك مسافة بين المتلقي ومايراه حتى يستطيع أن يتأمل، ويفكر، ويقرر، ويعيد بناء واقعه من جديد -مهما اختلفت التجارب المعورضة أمامه - أي ينبغي أن بفصل المتلقي عن الممثل-- في المسرح وألا يندمج في الحدث ليحفظ لنفسه بالقدرة على النقد وتحديد القرار . وموقفه هذا لا يختلف عن ذلك المثال الذي ينحت تمثاله عليه أن يتراجع مرات أمام تمثاله ليرى ، و يحول ، و يبدع كذلك ينبغي ، أن ينفصل الممثل عن الشخصية التي يمثلها ، و دورها و موقفها، تمثيلا دون أن يوهم أنه نفس الشخصية و هذا يجعل النص الأدبي المسرحي يختلف عن النصوص المسرحية المألوفة ، إذ أن هذا النص الجديد بالنسبة لعقل المتلقي فيثيره و يحفزه على المقارنة ، و اتخاذ القرار ، و الحكم .

الفكر المسرحي عند محمد مندور

في ضوء النظرية الدرامية :

و نخرج من هذه الفروض التي سقناها في هذه العجالة إلى القول بأنه إذا كان الإبداع و التلقي محكومين بواقع عملي محدد ذي ملابسات تاريخية و اجتماعية ، فإن الفنون – و ما تتضمنه من أنواع محكومة بهذا الواقع نفسه فمن وجهة الإبداع ما ينشأ فن – أو نوع فني – إلا تلبية لحاجة عملية و اجتماعية عامة ، و من جهة التلقي فإن هذه المنشأة لا تتحقق إلا إذا كانت الحواس الداخلية و الخارجية مهيأة لتلقي هذا الفن ، أو النوع الفني و قادرة على تذوقه أي أن الذي يحدد الفنون و الأنواع السائدة في مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي هو النشاط العلمي ، و الاجتماعي في هذه المرحلة و من هنا فإنه يمكن – فيما يتصل بالأنواع الأدبية – القول إن النوع الأدبي ينشأ و يتطور في موضع تاريخي اجتماعي محدد ، و أنه يستمد ماهيته من الخبرات العلمية و التكنيكية في هذا الوضع ، كما يستمد مهمته من الوفاء بحاجات جمالية ، و روحية ، و فكرية ، و اجتماعية عامة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي .

إن لكل نظام اجتماعي نوعه الأدبي ، أو أنواعه الأدبية التي تحقق مثله الجمالي الأعلى ، و تعكس علاقة الإنسان فيه بعالمه الطبيعي الاجتماعي ، فإذا كان هذا هو المبدأ العام في نشأة الأنواع الأدبية و تطورها نجد محمد عبد المنعم تليمة يضع احترازين هامية يتصلان بهذا المبدأ .

فالاحتراز الأول :" إنه على الرغم من أن النوع الأدبي يرتبط في منشئه و نضجه و تطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد-

بنظام اجتماعي فإن أعمالا فنيةمن هذا النوع تظل باقيةخالدة بعد فناء هذا النوع و انقراضه ، و بعد انتهاء ذلك الوضع التاريخي الذي ساد هذا النوع الأدبي و ذلك أن بالفن العظيم عناصر دوام و استمرار مرتبطة بالعناصر الثابتة من القيم و بالحاجات الإنسانية العامة .

الاحتراز الثاني :" إنه على الرغم من أن المبدأ العام لكل نظام اجتماعي نوعه الأدبي أو أنواعه الأدبية التي تعكس حقائقه و علاقته و مثله و مداركه الجمالية ، فإن هذا المبدأ ليس قانونا نهائيا للأنواع الأدبية ، و إنما هو (مبدأ عام ، يخضع لخصوصية) الفن عامة و الأدب خاصة فلقد سبق القول إن الفن باعتباره صورة من صور الوعي الاجتماعي استغلاله النسبي ، و قوانين تطوره الخاصة (10) .

و هذا الموقف يجعلنا نخلص إلى نتيجة مفادها أن الأنواع الأدبية ليست جامدة ، و إنما هي تابعة لتطور المجتمع و حاجته الروحية ، و الفكرية ، و الجمالية ، إن الثوابت في الجمال هي المواقف الثلاثة الغنائي ، و الملحمي ، و الدرامي ، أما الأنواع فمتغيرة ، إن المواقف ثابتة ؛ لأنها أصل الإدراك الجمالي للعالم ، و الأنواع متغيرة لأنها محسوسات محكومة بحاجات تاريخية و بمدارك و أساليب في التلقي في مرحلة ما ، و المواقف كلها متحققة في كل عمل فني ، إذ أنها الأصل في إدراك العالم كلية ؛ و إنما يغلب واحد منها على نوع ما ، و وفقا للحاجات الإنسانية في مرحلة بعينها ، و الأصل في العمل المسرحي هو الموقف الدرامي ، لكن هذا الموقف لا يتحقق في المسرح وحده ، بل إنه ليتحقق على نحو من الأنحاء في كل أثر أدبي ، و كذلك الموقفان الغنائي و الملحمي ، و قد تنقرض الملحمة من جهة أنها نوع أدبي مرتبط

بطور اجتماعي بذاته ، و قد تبعث مرة أخرى في طور اجتماعي يقبلها لكن الموقف الملحمي باق في كل أدب ملحمي و غير ملحمي ، و يهمنا القول :

إن التطور العلمي و الاجتماعي في العصر الحديث قد أثر تأثيرا عميقا في تطور الفن ، و جعل الفنون تتنوع ، و تتعاون ، و تتداخل ، و عقد الخبرة الجمالية و صقلها ، و ذلك بإنشاء عادات و مدارك في التلقي جديدة ، و لهذا كله وجدنا الآداب الحديثة و المعاصرة تحقق المواقف الأدبية الثلاثة بصورة فنية واسعة في كل اثر أدبي ناجح ؛ فتحققت الملحمية ، و الدرامية في الشعر الغنائي، و تحققت الغنائية ، و الملحمية في الأدب المسرحي و تداخلت المواقف الثلاثة في الرواية ... و لم يتعارض هذا التداخل مع تمايز الأنواع الأدبية بل أفاده و أغناه .

و من خلال هذا المنظور نستطيع القول بأن (محمد مندور) يعد أحد النقاد العرب القلائل الذين حاولوا أن يؤصلوا في ضوء النقد الحديث للأدب المسرحي خاصة ، و الأنواع الأدبية الأخرى بصفة عامة ؛ مما جعله بحق يتبوأ صدارة النقاد العرب المحدثين في هذا المجال .

الهوامش

1 / محمد مندور : مجلة المجلة . القاهرة ، ديسمبر 1964 .

2 / محمد مندور : في الميزان الجديد ، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، ط 1 .(صفحة الإهداء) .

3 / محمد مندور : مجلة الرسالة ، القاهرة ، عدد 584 . 10 / 09 / 1944 .

4 / محمد مندور : الأدب و فنونه ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة ، 1974 ، ص 86 – 87 .

5 / محمد مندور : الأدب و فنونه ، ص 88 – 89 .

6 / محمد مندور : الأدب و فنونه ، ص 91 – 92 .

7 / محمد عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، ط (1) ، 1973 ، ص 155 – 156 .

8 / محمد مندور : الأدب و فنونه ، ص 92 .

9 / محمد مندور : الأدب و فنونه ، ص 93 .

10 – محمد عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص 138 – 139

و هناك مراجع أخرى أفاد منها الكاتب في إعداد هذا المقال :

المراجع باللغة العربية

1 – أحمد كمال زكي : الأساطير ، المكتبة الثقافية 1967 .

2 – أحمد هيكل : الأدب القصصي و المسرحي في مصر ، الطبعة الثانية ، 1971 .

3 – ألارديس نيوكل ، ترجمة دريني خشبة : علم المسرحية ، مكتبة الآداب و مطبعتها ، الجماميز ، القاهرة، 1958.

4 – ألارديس نيوكل ، ترجمة دريني خشبة : فن الكاتب المسرحي ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة 1964 .

5 – زكي نجيب محمود : فلسفة و فن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1963 .

6 – سامية أحمد أسعد : في الأدب الفرنسي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، 1976

7 – السيد حسن عيد : تطور النقد المسرحي في مصر ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة ، 1965 .

8 – طه حسين : ألوان ، دار المعارف ، القاهرة .

9 – عزالدين إسماعيل : الأدب و فنونه ، دار الفكر العربي ، 1958 .

10 – عطية عامر : دراسات في الأدب العربي الجديد ، نهج ديغول الطبعة الأولى .

11 – فوزي فهمي أحمد : المفهوم التراجيدي و الدراما الحديثة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب ، القاهرة ، 1967 .

12 – محمد صقر خفاجة : تاريخ الأدب اليوناني ، سلسلة

الألف كتاب ، نهضة مصر ، القاهرة 1956 .

13 – محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر . القاهرة ، 1955 .

14 – محمد كمال الدين : العرب و المسرح ، كتاب الهلال ، 1925 .

15 – محمد لخضر زبادية : أصول النقد المسرحي عند محمد مندور ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ، 1977 .

16 – محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار بيروت ، 1955 .

17 –هنري رياض : محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثانية . 1962 .

المراجع باللغة الفرنسية

FRANCAISE LIBRAIRIE HACHETTE PARIS ;1916 1

GUSTAVE LANSON : ESQUISSE DUNE HISTOIRE - 2
DE LA TRGEDIE FRANCAISE LIBRAIRIE ANCIENNE HON-
ORE CHAMPION PARIS ; 1927

JACQUES MOREL : LA TRAGEDIE LIBRAIRIE 3-
ARMAND COLIN; 1964

MICHEL LIOURE : LE DRAME LIBRAIRIE ARMAND - 4
COLIN ; PARIS ; 1963

PIERRE LARTHOMAS : LE LANGAGE - 5
DRAMATIQUE LIBRAIRIE ARMAND COLIN ; PARIS 1972

PIERRE VOLTZ: LA COMEDIE LIBRAIRIE ARMAND - 6
COLIN ; PARIS ; 1964

DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE PETIT - 7
LAROUSSE EN COULEURS LIBRAIRIE LAROUSSE PARIS ;
1980

امرؤ القيس في الأدب الحديث

مسرحية (امرؤ بن حجر) لمحمد حسن علاء الدين

قراءة في الرؤية والتشكيل

د.محمد عبيد الله

جامعة فيلادلفيا

الأردن

حياته وتكوينه :(1)

ولد محمد حسن علاء الدين في مدينة الإسكندرونة عام 1917 ، أثناء عمل والده قاضيا شرعيا هناك ، وهو في الأصل من مدينة الرملة ، ثم انتقل الأب إلى مدينة طبريا ومعه أسرته ، وفيها دخل محمد المدرسة الابتدائية ثم التحق بروضة المعارف لمؤسسها المرحوم الشيخ محمد الصالح ، ودرس فيها في الأعوام(1927-1929) ، ثم قصد كلية النجاح الوطنية بنابلس ، وأمضى فيها سنة ، والتحق بالجامعة الأمريكية في القاهرة ودرس فيها سنة واحدة (1935-1936) .

ومن خلال جملة أخباره وتفاصيل حياته مما سجله (يعقوب العودات) في ترجمته يمكننا التوقف عند الإضاءات التالية :

(1) تشير أخباره إلى شاعر جوال ، تنقل بين أماكن كثيرة ، و تحولت به الأيام من حال إلى حال ، فمنذ ميلاده في الإسكندرونة لم يعرف الاستقرار ، وقد تحول إلى طبريا و نابلس و القدس و يافا و غيرها من مدن فلسطين ، كما عاش في مصر (القاهرة) و دمشق و بيروت ، و سافر إلى فرنسا و أمضى فيها ثماني عشرة شهرا ، وأقام في عمان ، ولعل هذا التطواف قد ترك أثره في الشاعر ، وأتاح له أن يعيش في بيئات متنوعة ، ويتعلم بالخبرة و المعايشة أمورا كثيرة.

(2) اهتم محمد حسن علاء الدين كغيره من المبدعين بمصاب وطنه في حقبة صعبة فانتمى للحركة القومية ، و شارك في أحدى جمعياتها و تدعى (جمعية الاتحاد العربي) ورثى سعد زغلول ، و نشر مقالات و قصائد سياسية ووطنية ، و هاجم المؤسسات التبشيرية في الشرق الأدني ، متنبها إلى أهدافها و غاياتها ، كما شارك في الحرب ضد الإنكليز و اليهود ، و سجن في طولكرم حتى

انتقل إلى عمان بعد قرار التقسيم عام 1947 ، وانضم إلى الجيش العربي الأردني ثم سرح من الخدمة بعد ذلك .

(3)رغم وضوح الهم العام لديه من خلال مشاركته المباشرة في النضال الوطني ، ومن خلال كتاباته وقصائده ، إلا أنه امتلك وعيا خاصا ، وميولا ذاتية ، تشبه أن تكون فلسفة ذاتية ، ويبدو أن ذلك ماوصل بينه وبين الشاعر الفلسطيني مطلق عبد الخالق ، فمال إلى أن يكون نباتيا في بعض مراحل حياته ، كما تقلب بين اللهو والجد ، وغرق في الخمر زمنا ، كأنه يبحث عن أمر ما ، وقد اختلف مع بعض أقربائه فعاش وحيدا معتزلا ، ولعل هذا المزاج لايبعد أن يكون سببا في تسريحه من الجيش ، وسببا في عزلته القاسية .

(4)عرف علاء الدين الفرنسية ، واطلع على النتاج المكتوب بها مثلما ترجم عنها ، وكتب عن بعض أعلامها ، وذكر العودات من معرباته قصيدة (لوسي) للشاعر الفرنسي (الفريد دي موسيه) ومنها :

ياأصدقائي الأعزاء
عندما أموت ... إزرعوا صفصافة في القبرة التي
سأدفن فيها ، لأنني أهوى ورقها الأخضر
وأن ظلها سيكون خفيف الوطأة على قبري

مسرحية : امرؤ القيس

أما مسرحيته فقد قد أسماها (المرسحية الشعرية : أمرؤ القيس بن حجر) ويبدو أن لفظة (المرسحية) كانت ماتزال تستخدم في وصف هذا النمط من التأليف ، قبل أن تقلب إلى (مسرحية) ، وتحت العنوان نقرأ (بقلم الشاعر العربي الفلسطيني

محمد حسن علاء الدين مؤلف الكتاب الشعري قصائد الوحدة العربية)، وهذه الإشارات يمكن أن نقرأ فيها الحس العربي عند علاء الدين، والتنبيه إلى كتابه السابق على المسرحية، وأنه معروف مشهور عند الناس، وقد صدرت المسرحية عن المطبعة التجارية بالقدس سنة 1946، ويبدو أنه فرغ منها عام 1945، إذا أخذنا بالتاريخ الذي ذيل به إهداء المسرحية (القدس في 25 تشرين الثاني عام 1945) وتقع المسرحية-وفق هذه الطبعة الأولى-في مائة وتسع صفحات، تليها واحدة فيها تصويبات طباعية.

والمسرحية-في ظاهرها-مسرحية شعرية تاريخية تراثية، تستمد موضوعها من حياة الشاعر العربي الجاهلي (امرؤ القيس بن حجر)، ويبدو أن هذا اللون من التأليف لم يكن مقتصرا على حسن علاء الدين، وإنما هو لون له أمثلة كثيرة في فلسطين (وفي الأقطار العربية أخرى) وقد ذكر الدكتور إبراهيم الساعفين بعض المسرحيات التاريخية (2) كعمل محمد عزت دروزة المعنون بـ (وفود النعمان على كسرى أنوشروان) ونجيب نصار في مسرحيته (شمم العرب)، كما أسهم جميل البحوي ومحيي الدين الصفدي بأعمال أخرى، وقدم برهان الدين العبوشي مسرحيته (وطن الشهيد) "وهي مسرحية شعرية من التاريخ المعاصر، تتحدث عن الثورة العربية الكبرى وما تلاها من أحداث .(3)

وهذا الفيض من التأليف المسرحي جدير بالانتباه، مثير، للتسآل، فلم العودة إلى التاريخ ؟ وما صلة ذلك بمصاب فلسطين المعاصر ؟ . ولعل خيبة الحاضر، وما رآه الشعراء من مأساة فلسطين، والأحداث الجسام التي تتدرج بها نحو الضياع، وتزايد الأخطار يوما وراء آخر، هو ما دفعهم للاستنجاد بالتاريخ، الذي يمثل معادلا للحاضر، وبديلا عنه أحيانا، إذ يمكّن العربي من قراءة

ذاته مرة أخرى ، ليفتش عن صور أخرى غير الصور المعتمة التي تحيط به ، وربما وجد بعض الشعراء في حكايات التاريخ ما يعين على معالجة هموم الحاضر ومشكلاته ، فمثلوا المصاب القريب ، في صور مستمد ة من الماضي البعيد ، ليصلوا من خلال هذا وذاك إلى تقديم رؤية معاصرة للأحداث والأخطار المحيقة بالوطن وبالعروبة المكلومة .

وهكذا مسرحية (حسن علاء الدين) في هذه الحقبة التي تزايد فيها خطر العصابات الصهيونية ، تحت حماية الإنكليز وخداعهم ، وكما يقول د. عبد الرحمن ياغي " فقد كان من من الطبيعي في هذه المرحلة التاريخية من تاريخ هذا الوطن أن يكون (وطن الشهيد) وفكرة (الأخذ بالثأر) وطلب النجدة ، من المضامين التي تلوح للشعراء ، وتدعوهم إلى تناولها ...ولقد أحس الشعراء بخطورة المرحلة التي هم فيها ، وشعروا أن الشعر الغنائي لايشفي لهم غليلا ، فتأثيره مقصور على عدد قليل من الناس ، ووقعه في النفوس لايبلغ دائرة واسعة ، وليس لهم أمام هذا الخطر الداهم إلا أن يلجأوا إلى وسيلة أخرى ... ولايستطيع ذلك إلا المسرح بألوانه وأضوائه ومناظره وحركاته وحوادثه .." (4) .

ومعنى هذا أن اللجوء إلى المسرح الشعري كان يهدف إلى توسيع دوائر التأثير ، وبلوغ المرام من رسالة الشعر في حقبة شديدة الاضطراب ، فهذا التحول مرتبط بتحول الواقع نفسه ، واستدعائه أنماطا جديدة من القول تختلف عن الشعر الغنائي الذي لم يعد كافيا للتعبير عن خطورة المأساة وتحولات المرحلة .

وإذا كان هذا التحول يتطلب فيما يتطلبه معرفة بضروب الشعر المسرحي ، وفنون التمثيل وحاجاتها ، فإن محمد حسن علاء في بعض أخباره – ممن اتصلوا بالتمثيل ،وعرفوا بعض شؤونه ،

ومما يدل على اتصال الشاعر بالمسرح ، ماذكره الدكتور عبد الرحمن ياغي عن صلته بفرقة الكرمل التمثيلية ، التي قدمت أعمالا مختلفة من بينها (هملت) لشكسبير ، " ومن بين مناظر التمثيل ألقى الشاعر الفلسطيني محمد حسن علاء الدين قصيدة عصماء وضعها خاصة لحفز النهضة التمثيلية في البلاد " (5).

ومن الواضح أن نظم "قصيدة عصماء" في عرض مسرحي لشكبير يختلف اختلافا بينا عن وضع مسرحية شعرية متكاملة ، لكن الاشتراك في العرض يحمل في ثناياه اقتراب الشاعر من المسرح ، وتعرفه إليه و إلى متطلباته ، وهو ما يحتاجه المؤلف والشاعر المسرحي ، كي لاتكون الكتابة المسرحية مجرد نظم للحوادث المتقطعة ، بعيدا عن حاجة خشبة المسرح وشؤونها التي يعلمها أصحاب هذا اللون الفني . ويمكن أن نتوقع من الشاعر اهتماما بالمسرح في سفره وتجواله ، وخصوصا في فرنسا ومصر ولبنان ، فلعله قد تابع اهتمامه وحضر عروضا مسرحية وقرأ نصوصا مسرحية هيأت له الاقتراب الحميم من الفن المسرحي قبل أن يقدم على وضع مسرحيته (أمرؤ القيس بن حجر) .

قراءة العتبات :

تعني العتبات النصية (6) تلك النصوص الفرعية المصاحبة للنص ، في عنونته أو تصديره أو إهدائه ، أو مفتتح بعض فصوله و أجزائه ، و هي - العتبات - و إن لم تكن جزءا من النص المركزي ، فإنها يمكن أن تعين القاريء على الدخول في عالمه ، و تلمس بعض دلالاته ، بل إنها تكتسب قيمة أوسع حين تكمن فيها الروابط الدلالية التي تصل النص بدلالته الخفية ، فتكشف عنها أو تلمح

إليها عبر طرائق شتى من الإشارة الفنية التي تظل أمر تلمسها بوضعية القراءة و كيفيتها ، و كذا طبيعة العتبة و مدى وضوحها أو خفائها أو قيمتها الدلالية .

و أول عتبة هي العنوان (المرسحية الشعرية : أمرؤ القيس بن حجر) ، و تفيدنا هذه العتبة بما يلي :

1 . أن ما نسميه اليوم (مسرحية) كان حتى عام 1946 ، أي عام نشر هذا العمل يسمى (مرسحية) و يبدو أن نوعا من القلب المكاني قد حدث في اللفظة فحولها الى صورتها الجديدة .

2 . أن المسرحية متصلة بشخصية معروفة هي شخصية الشاعر العربي الجاهلي (امرؤ القيس بن حجر) و هو أشهر شعراء الجاهلية ، و المقدم عليهم عند أكثر النقاد في القديم و الحديث ، و هو صاحب حكاية اشتهرت في كتب الأدب و التاريخ تتصل بمقتل أبيه و طلبه الثأر و الملك من بعد ، و ذهابه إلى القسطنطينية بغية اللحاق بثأره و الاستنجاد بقيصر الروم .

و العتبة الثانية هي الإهداء و قد جعله الشاعر " إلى فيصل بن الحسين في عالم الروح " و نظم إهداءه شعرا في قصيدة مؤلفة من اثنى عشر بيتا في أربع فقرات (5 أبيات ، 4 أبيات ، بيتان ، بيت واحد) ، و هذا الإهداء يدل على إعجابه بالراحل فيصل بن الحسين ، و تعلقه بشخصيته رغم رحيله ، و هو يخاطبه بقوله (في الفقرة الأولى) (7) :

أول ، رغم الموت جهدي ماثلا   فن شعر لم يُرضّه الأولون
من بني قومي ، و لا لاحوا به   عند جو يزدهى نجم الفنون
عن يمانٍ مات في آماله   و هو في وهج المنى غض الجفون

مـات و الأيامُ ابتسام حوله   غير دمع منه بالشكوى هتون

أول تبريك مـن أهـداف   وحدة قحطانها سمر و جـون

و من الواضح أن الشاعر يقدر أنه يكتب لونا جديدا لم يكتبه الأولون ، و هـي يعني هذا النمط من الشعر المسرحي ، و مـوضوعه (عن يمان مات في آماله) و هو يعني أمرأ القيس بالنظر إلى أنه من اليمن أصلا ، و النسبة إليها (يماني) لكن علاء الدين حذف اليـاء لأن الوزن ألجـأه إلى ذلك دون أن يكون هذا الضـرب من الضرورات الشعرية المصرح بها . و في البيت التالي زاد مقطعا طويلا على التفعيلة (مات و الأيام ابتسام حوله) مع أن الأبيات من وزن الرمل (- ب - - /- ب - - /- ب -) و لا يعـرف القاريء كيف يموت و الأيام مـبتـسمة حوله ، فالموت نقيض الابتـسام ، و لعل هذا المعنى المتناقض نتـاج اضطراره الوزني ، دون أن ينتبه إلى اختلال معناه و عدم اتساقه .

و مع أن الحق أن نؤجل الكلام على لغته و صياغته الشعرية ، إلا أن ورود هذه المشكلات في الإهداء / العتبة النصية مؤشر أول إلى ما يعتري صياغاته من مشكلات متعددة رغم ما قد يكون في عمله من أيجابيات سنحاول تبيانها كلما تقدم بنا السبيل إليه .

و هو يذكر فلسطين في الفقرة الثانية من إهدائه ، مما يربط عمله المسرحي بها ، فيضعه في سياق مشكلتها :

إن فلسطين ارتوت أجبالها   من فداء ، منك بذ المفتدون

و يختم الإهداء الشعري بمديح فيصل :

فيصل للعرب أوج شـامخ   حيثما كان الأباة العاربون

فالمسرحية تتصل بفلسطين وبأحوال العرب ، و بفكرة الوحدة العربية و لعل (حسن علاء الدين) نظر لأمرىء القيس بوصفه باحثا عن سبيل لاستعادة الملك و تحقيق وحدة العرب (من أهدافه

وحدة قحطانها سمر و جون) و ربما هذا ما جعل الشاعر يستند إلى حكايته و دفعه للاستنجاد بشخصيته ، من منظور علاء الدين نفسه أو وفق قراءته و هدفه .

أما العتبة الثالثة ، فهي ماقدمه المؤلف من تعريف بشخصيات مسرحيته ، وقد ذكر ست عشرة شخصية رئيسية سماها بأسمائها وعرف بكل منها تعريفا مختصرا يساند القاريء في فهم المسرحية ومتابعة فصولها ومناظرها ، وقد اختار هذه الشخصيات مما أوردته الكتب في سيرة أمرىء القيس ، أي أنها شخصيات مستمدة من التاريخ والأخبار (بصرف النظر عن مسألة تحققها التاريخي) ، فهو ، لم يختلقها أويبدعها ، وإنما اختارها ، وحاول أن يتخيل عالمها وطبيعتها وفق ماورد في كتب الأدب والأخبار مما يتصل بأمرىء القيس وحكايته المشهورة .

ومن الأمثلة الموضحة لطريقته في التعريف بهذه الشخصيات نختار مايلي :

-أمرؤ القيس بن حجر : الابن الأصغر سنا لملك (أسد) و (غطفان) حجر .

- عبيد بن الأبرص : شاعر بني أسد

-السموأل بن عادياء : وجه كبير من وجوه العرب ورجالاتهم

-جابر بن حنى التغلبى : أحد أصدقاء أمرىء القيس بن حجر في أيام لهوه ومجونه ، وأحد رجال كتائبه الصادقين الثابتين على موالاة العراك مع خصومه .

-عمر بن قميئة : صاحب امرىء القيس بن حجر في طريقه إلى القسطنطينية وأحد رجال كتائبه الصادقين .

ولو أننا عدنا إلى ترجمة أمرىء القيس في كتاب الأغاني ، لوجدنا أن علاء الدين لم يجاوز أخبار أمرىء القيس ، ولا

الشخصيات المصاحبة له في أخباره ، فلم يتصرف في الشخصيات أو الأخبار إلا بشيء من الاختيار في حال الأخبار المتباينة أو المختلفة .

وفضلا عن تحديد الشخصيات الرئيسية والتعريف الموجز بها ، فإنه يحدد الشخصيا ت الثانوية للمناخ المسرحي فيحدد مثلا : -سيدة رومية حسناء

-أصحاب لأمرئ القيس بن حجر من (بكر) و (طيء) و (كلب)

-كواعب عربيات من (بني أسد) و (كندة) .

-موظفون رومانيون كبار وسيدات حاشية في البلاط الروماني بالقسطنطينية إلخ...

وهذا التحديد التفصيلي يدل على مبلغ عناية المولف بمناخه المسرحي ، وسعيه لتقديم كل التفاصيل التي تمكنه من إنجاز عمله التمثيلي ، وربما تفكيره في كيفية تنفيذه فعليا على خشبة المسرح ، وكأنه يقدم لمنفذ العمل كل التوضيحات الازمة التي تهيء إمكانية تنفيذ النص تمثيليا .

ويحدد زمن المسرحية " جرت حوادث المرسحية الشعرية في النصف الأول من القرن السادس الميلادي " (10) أما مكانها " نجد ، اليمن تهامة، جانب من ريف (حلب) الغربي الشمالي على طريق أسية الصغرى ، القسطنطينية ، ظاهر أنقرة " . (11)

ويمكن أن نلحق مقدمات المناظر بالعتبات ، فهي فقرات نثرية ذات وظيفة مسرحية وتوضيحة ، يرسم المؤلف من خلالها الإطار الدقيق لمنظر ، من حيث مكانه وزمانه وشخصياته وتهيء التفاصيل الضرورية قبل بدء الحوار بين الشخصيات ، وتدل هذه المقدمات على معرفته بالفن المسرحي ، كما تشير إلى محاولته تمثل مناخ الصحراء وسائر الأماكن التي تحدث فيها مناظر

المسرحية المتتابعة .

وفي هذه المقدمات يكشف المؤلف عن مقدرة لافته في تمثل مناخه السردي ومستلزمات عالم الصحراء ، من خلال لغة نثرية تفيد من المكونات التراثية المتوافرة في مادة الحكاية وما يحيط بها من أشعار وأخبار ، كما أن المؤلف يطيل فيها وكأنه يدرك أن عمله المستمد من التراث ليس عملا سهلا في حال محاولة نقله إلى المسرح ، ولذلك يقدم هذه العتبات التوضيحية الكاشفة .

وفي مقدمة المنظر الأول ترد الفقرة التالية :

"يرفع الستار عن كثيب في القسم الشمالي من (نجد) ومن أرض (ضرية) حيث مضارب (بني أسد) وهو يطل عن بعد على غدير مترقرق وسط واحة صغيرة من أشجار النخيل المتقاربة ، و من شجر النشم ونبت الثمامة إلى حد أن تلك النباتات تواري من يختبئ وراءها ، وعن أمرئ القيس بن حجر وأصحابه من (بكر) و (طيء) و (كلب) وعلى أمد قريب منهم خيمة منصوبة وحولها أقواس وسهام وأسراج خيل وبعض القدور ، ولدى (أمرئ القيس) وأصحابه دنان صغيرة للخمر وأقعاب وكؤوس وقدران فيها شيء من لحم الغزلان المشوية ، على وطاء بينهم شبابات وقيثارات ودفوف وطبلات . الوقت عند الأصيل " .(12)

فهو ها هنا يحاول الانتباه إلى سائر التفاصيل التي تضع القارئ والمتابع في مناخه المسرحي ، ملتفتا إلى الأدوات والنباتات وسائر المتعلقات بجو اللهو ، مما يومئ إلى ما بذله من جهد في تمثل اللحظة التاريخية التي يريد رسمها مسرحيا ، وهو أمر محمود للمؤلف المعاصر ، إذ يسهم هذا الانتباه إلى التفاصيل والمكونات المصاحبة في استكمال المناخ المسرحي وتهيئة عوامل نجاحه وإقناعه .

الرؤيــة والتشكيل :

وقد بنى المؤلف مسرحيته في أربعة فصول ، يتكون كل فصل من مناظر مختلف العدد ، فالفصل الأول جاء في أربعة مناظر ، والثاني في أحد عشر منظرا ، والثالث في ستة مناظر ، والرابع في ثمانية مناظر .

ويبدأ المنظر بمقدمة نثرية - على نحو ما وضحنا سابقا - يبدأ بعدها الحوار بين شخصيات المنظر والحوار شعري دائما تتخلله توضيحات نثرية ، تكشف عن بعض النقلات الفرعية أو الحركات والتغيرات مما لا يمكن نقله شعريا ، فهذه التوضيحات متممة للحوار الشعري الذي تتجزأ فيه الأبيات الشعرية أحيانا بين أكثر من شخصية ، وفي أحيان أخرى يطول الشعر على لسان الشخصية الواحدة حتى يبدو قصيدة مستقلة .

وتقوم المسرحية في سائر مناظرها على تتبع أخبار إمرىء القيس ، من سيرته وشعره ، ومحاولة إعادة بنائها على نحو متسلسل في هيئة مسرحية شعرية يمكن أداء مناظرها فعليا ، وتبدأ بمناظر اللهو و الخمر و الصيد في الفصل الأول بما يوازي الحقبةالأولى من حياة إمرىء القيس ، كما ترد حكايته مع فتيات الغدير كما وردت في معلقته ، والمناظر الأربعة في هذا الفصل لا تتجاوز عالم اللهو والخمر والنساء ، وفيها قدر من التكرار وضعف النمو ، لأن الشاعر في أكثرها يصف الأحوال ذاتها و لا يقدم جديدا ، وكان يمكن اختصارها في منظر أو اثنين على أوسع تقدير ، لينتقل من بعد إلى أطوار أخرى في حياة أمرىء القيس .

أما الفصل الثاني فيشتمل على خبر مقتل حجر ، والد أمرىء القيس ، ويرد الخبر إلى الابن وهو يلعب النرد مع أحد صحبه ، فيتوقف عن لهو ويعلن موقفه الشهير " اليوم خمر وغدا

أمر" ، ليبدأ رحلة طلب الملك و الثأر بعد أن يحرم على نفسه الخمر و النساء و الطيب على عادة أهل الجاهلية ، و يرد هذا المعنى عن محمد علاء الدين على لسان أمرىء القيس على النحو الآتي:(13)

من بعدها حرمت علـــ ى ولن يرى جسمي الدهونا
واللحم لن أغذى بـه والرأس لن يؤتى معينا
من نـد (مأرب) أو تـها مـة ضائعا طيبا الفتونا

وهو في ذلك يحاكي ماورد في أخبار أمرىء القيس وشعره من امتناعه عن الخمر مدة طلبه للثأر ، وقد ذكر الألوسي أن من مذاهب العرب " تحريم الخمر على نفوسهم إلى أن يأخذوا بثأرهم " (14) وأورد حكاية أمرىء القيس عندما غزا بني أسد ثائرا بأبيه ، وأورد له أبياتا بهذا المعنى .

وهذا الفصل يمثل طلب أمرىء القيس للثأر ، وجمعه لقبائل العرب ضد بني أسد ، ثم يحاربهم حتى ينال منهم ، فيطلبوا الصلح لكنه يأبى القبول ، ويتبع ذلك ملل كتائبه من تشدده في إدراك ثأره ، فينفضون عنه، ولا يظل معه إلا بعض صحبه ، ويصل إلى السموأل فيودعه دروعه وأهله ، ويبدأ رحلته إلى بلاد الروم ومعه عمرو بن قميئة وجابر بن حني التغلبي . ويصل بنا في المنظر الحادي عشر إلى موت عمرو بن قميئة في ريف حلب على طريق آسية الصغرى ، في مشهد مأساوي يتأثر فيه أمرؤ القيس لموت صاحبه ولبكاء ابنته (ابنة عمرو) التي أصرت على مرافقته في الرحلة .

والفصل الثالث يصور وصوله إلى بلاد الروم ، ويعود فيه المؤلف إلى مايشبه بدايات المسرحية من حيث السعادة والهناء ، فامرؤ القيس يستقبل كالأمراء والملوك ، وتقام بحضوره الولائم

وجلسات الشراب ، ثم يتعرف إلى (سافو) ابنة القيصر وينسى أمرؤ القيس - أو ينسى المؤلف - فكرة تحريم الخمر ، فتدور الكؤوس بين العشاق ، ويعلو صوت أمرىء القيس بالغزل ، وبالحكايات المسلية عن ماضيه في بلاد العرب ومغامراته الصحراوية التي تسلب لب الأميرة الرومانية فتزداد تعلقا وولعا به .

والمناظر الستة لا تجاوز هذا المناخ ، كأن المؤلف نسي غاية امرىء القيس التي جاب من أجلها الصحاري ، وفقد صاحبه في الطريق إليها ، فلا نكاد نجد ذكرا واضحا لمطلبه ، مقابل التركيز على علاقته (بسافو) من غير إخفاء أو تستر .

والفصل الرابع هو فصل الهبوط إلى النهايات فيكون أمرؤ القيس في ظاهر (أنقرة) ومعه الجيش بعد مغادرة القسطنطينية ، يهدي إليه المندوب عاهل الروم الحلة المسمومة التي يكون فيها هلاكه ، وفي المنظر الرابع يرد ذكر الطماح الذي ذكرت الأخبار أنه من بني أسد ، وقد لحق بامرىء القيس ، وأفسد أمره عند القيصر . وفي المنظر السابع يقف وحده ، وعلى مبعدة منه صاحب جابر لا يكلمه أو يحاوره ، ويجعله المؤلف يوجه " كلماته إلى الفضاء البعيد و عن يمينه ضريح الغادة الرومية " و يضع المؤلف تسعة أبيات على لسانه لا يقطعها حوار أو حركة في هيئة تمثل لخبر أورده صاحب الأغاني مفاده أن أمرأ القيس " رأى قبر امرأة من أبناء الملوك ماتت هناك ، فدفنت على سفح جبل يقال له عسيب ، فسأل عنها ، فأخبر بقصتها فقال :

أجـارتنا إن المزار قريب	وإني مقيم ما أقام عسيب
أجارتنا إنا غريبان ها هنا	وكل غريب للغريب نسيب

ثم مات فدفن إلى جانب المرأة هناك (15) .

ويأتي محمد حسن علاء الدين بأبياته محاكيا هذا الخبر دون أن يبعد عن مراميه فيقول (16) :

نزيلة هذه الأرباض! يوما ستجمعنا صخور من عسيب
كلانا مات عن أهل غريبا وما أدنى الغريب إلى الغريب

ويموت أمرؤ القيس دون أن يحقق طموحه ، أو يصل إلى مبتغاه ، فتنتهي المسرحية نهاية مأساوية ، على نحو ما انتهت الحكاية المروية عن أمرئ القيس (في أخباره وتاريخه) ، دون تغيير أو تحوير ، ويختم علاء الدين مسرحيته بمنظر مسرحي يتذكر فيه بعض صحب امرئ القيس مآثر صاحبهم بوصفه بطلا من أبطال العروبة ، كما يتبدى في البيتين الآخرين على لسان (الحارث بن عاصم) : (17)

بعرف وسمت بهي الرؤى وجود أتي كغيث همى
أصيل العروبة بناءها أقر العروبة ما صمما

فهل يعني ذلك أن علاء الدين يريد من العرب المعاصرين أن يطلبوا ثأرهم ، كما طلب امرؤ القيس ثأره ،حتى لو ماتوا دونه ، وهل يمكن أن يرشح نص المسرحية - على ما فيه من اضطراب - بأن الاستعانة بالأجنبي لا يمكن أن ترد تأرا ولا ملكا مضيعا ؟

وقد وقف استاذنا ناصر الدين الأسد موقفا حادا من صنيع علاء الدين ، ونقده نقدا عنيفا ، ومما جاء في كلامه أن الناظم " ربما أراد أن يجعل من امرئ القيس داعيا من دعاة الوحدة العربية يعمل على كلمة العرب وتوحيد صفوفهم .. ويعيب أمرؤ القيس على المناذرة ، أنهم لم يقيموا دولة عربية ، وإنهم إنما ساروا في ركاب الفرس وذلك في أبيات منها :

وما كان (لخم) بالمجد دولة ولكنها الأعجام أولته سؤددا

فإذا كان الناظم أراد حقا ، فإنه انزلق في ثنايا المسرحية إلى ما ينقض هدفه ، فقد صور لنا أمرأ القيس طالبا لثأر أبيه ، ملحا في ذلك ، لا يكاد يتجاوز هذا الغرض الشخصي إلى غيره . (18) ". كما يشير د . الأسد إلى "تناقض آخر واضح شديد الوضوح : فقد جعل الناظم شخوص المسرحية يحملون على الفرس حملة شعواء ويعيبون على المناذرة أنهم كانوا شيعة لفارس ... ولكننا نجد أمرأ القيس في المسرحية يرحل إلى بيزطة ليستدعي الروم ويستعين بهم"(19)

كما يضيف د . الأسد مآخذ أخرى منها "أن الناظم جمع في أبيات المسرحية حشدا هائلا من أسماء القبائل والبقاع والأصنام والأشخاص والروايات التاريخية ، ولكنه لم يحسن الانتفاع بشيء من ذلك في إقامة عمل فني يصور الجو العام الذي دارت فيه أحداث المسرحية ، بل لقد وقع في هفوات متعددة تدل على خطأ تصوره لمواقع الأماكن ولعلاقات القبائل والأشخاص " (20) .

ورغم كل ماحشده الشاعر من حوادث مستمدة من تاريخ امرىء القيس وأخباره ، فإن السرد ظل سردا خارجيا ، لاينمو من الداخل ، ولايبدو الصراع حيا متوترا ، فكأنه قد نظم الأبيات نظما مجزءا منفصلا ، دون أن يربط أجزاء المسرحية ، أو يثير فيها نوعا من الصراع الفني الذي يستلزمه هذا النمط المسرحي ، وكما يقول د . ابراهيم السعافين في تقويمه لهذه المسرحية ، "فقد كان بوسع المؤلف أن يستغل الأحداث التاريخية في رسم شخصية أمرىء القيس رسما فنيا رائعا ، غير أن اهتمامه بالأحداث جعله يركز على سرد الأشعار ، وعلى سرد الوقائع دون أن يثير صراعا في نفسه ، إذ كان من الممكن أن يستغل موقف أسد من الصلح ، أو تنكر حلفائه له ، فيقف حائرا بين ثأره وواجبه وغدره ، ليجد

وشيجة تصل بين كسرى وقيصر " (21) .

وقد أشار د. السعافين إلى اللغة التراثية التي لجأ إليها حسن علاء الدين فقد " واكب عدم استغلال الشاعر الطاقات الدرامية ، لجوءه أحيانا إلى استخدام اللغة الشعرية التراثية دون داع فني ، ورصف مقطوعات غنائية تفتقر أحيانا إلى دلالات واضحة ، مما يجعل الحركة فاترة ، بل تحجب ملامح الحدث والشخصية عن مشاعر القارىء وذهنه . ولعل محاولة استلهام الجو التاريخي للغة أفسد على الشاعر الاهتمام بالأبعاد الدرامية التي تقتضي استخدام لغة بعيدة عن الغريب يمكنها حمل طاقات درامية تنبثق من تفاعل الشاعر مع حركة الأحداث وأزمة الشخصيات"(22) .

ومما يضاعف الأمر بؤسا أن المؤلف لم يتقن هذه اللغة التراثية التي حاولها ، فسدت عليه كل سبيل ، ومع أنه يمتلك حصيلة واسعة من مفرداتها ، إلا أنه لم ينجح في تركيبها لتستوي في جمل وتعبيرات صحيحة أو دالة ، وقد أشار د . الأسد إلى " أن استعماله لبعض ألفاظه يدل على أنه لا يحس بالكلمة العربية وبطاقاتها التعبيرية إحساسا سليما .. فكل لفظة وحدها ، حين تقطع من الكلام ، عربية سليمة فصيحة ، ولكنها حين توضع مع الألفاظ الأخرى تنتهي إلى مثل هذه التعابير التي تجعل " الوقت ينبو بما يقفو " ! والتي تجعل عمرو بن قمئية "نورعين" أمرىء القيس ، و" سلسبيل حياته وصبح حياته !! ولؤلؤ الفلوات ! في ثبات يشأو عظام الثقات .." (23) ويضرب د . الأسد أمثلة متعددة لا تدع مجالا للشك في الضعف من هذه الناحية ، وهو مايؤدي إلى غموض كثير من أبياته بسبب عجزه عن الإبانة وعن صياغة ما يريده في تعبير فني متقدم .

ومع الاعتراف بكل هذه المآخذ ، وبما يمكن أن يشتق منها، فإن عمل محمد حسن علاء الدين في هذه المسرحية جدير بالتقدير والثناء ، فهو عمل مبكر ، ينتمي للون شعري جديد نسبيا ، وله بذلك مكانته التاريخية من حيث محاولة توظيف التراث ، واتخاذ شخصيات تاريخية ومعالجتها فنيا ، لمحاورة القضايا المعاصرة . وقد تنكب المؤلف مركبا صعبا حين حاول مضارعة امرئ القيس وصحبه في لغتهم وجوهم ، فقصر عنهم تقصيرا بينا ، ولو أنه استلهم الحكاية ، وترك لنفسه حرية اللغة المعاصرة ، لتخلص من مآزق كثيرة ومعايب متعددة مما عرضته له اللغة التراثية التي حاول التمسك بها والتمكن منها ، فتوافر له معجم واسع منها ، لكنه لم ينجح في لظمه أو نظمه ، فبدأ تعبيره في إطار النسيج بادي المعايب والنقائص ، ولكنه اجتهد في كل حال ، فله أكثر من أجر وأقل من أجرين على مبدأ ما يصيبه المجتهد إن الخطأ أو أصاب . وغفر الله له فقد عاش غريبا (24) ومات وهو يحاول أمورا كثيرة في الحياة والكتابة ، وقلما نال طلبه أو حقق مراده .

الهوامش :

(1) استقيت جل المعلومات عن حياته وتكوينه الثقافي من :
-يعقوب العودات ، أعلام الفكر والأدب في فلسطين ، ص 448 - 451، وقد رسم له العودات صورة إضافية مفصلة ، فيها غناء وتعريف واسع .
-محمد أبو صوفة ، علاء الدين ومسرحيته الشعرية (أمرأ القيس بن حجر) ، ص 7-16 وقد استمد أبو صوفة أكثر أخبار الشاعر في كتاب العودات ، مع بعض الإضافات التي هيأتها معرفته الشخصية بالشاعر في القسم الأخير من حياته .
(2) إبراهيم السعافين ، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948 ، ص 94-98 .
(3) المرجع السابق ، ص 98 .
(4) عبد الرحمن ياغي ، حياة الأدب الفلسطيني الحديث ، ص 313 - 314 .
(5) المرجع السابق ، ص 106-107 ، وقد استقى د . ياغي هذا الخبر من مقالة لابراهيم عبد الستار عن الفن المسرحي في فلسطين (الأديب ، جزء 7 ، سنة 3 ، ص 57) .
(6) ويطلق عليها " المناص أو النص الموازي PARATEXTE ويقصد به كل ما يخص عناوين النص وعناوينه الفرعية والمقدمات والذيول والصورة وكلمات الناشر ... إلخ .. " بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، ص 44 .
(7) محمد حسن علاء الدين ، امرؤ القيس بن حجر ، ص 1 .
(8) المصدر السابق ، ص 3 .
(9) أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، مجـ 9 ، ص 93-126 .

(10) مسرحية (امرؤ القيس بن حجر)، ص 40 .

(11) المصدر نفسه، ص 4 .

(12) المصدر نفسه، ص 5 .

(13) المصدر نفسه، ص 24-25 .

(14) الألوسي، بلوغ الأرب، 3/24-25 .

(15) الأغاني، مجـ 9، ص 118-119 .

(16) مسرحية (امرؤ القيس بن حجر)، ص 107 .

(17) المصدر نفسه، ص 109 .

(18) ناصر الدين الأسد . الحياة الأدبية في فلسطين والأردن، ص 402 .

(19) المرجع نفسه، ص 403 .

(20) المرجع نفسه، ص 404 .

(21) إبراهيم السعافين، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين، ص 151 .

(22) المرجه نفسه، ص 159 .

(23) ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية في فلسطين والأردن 404-405 .

(24) يروي المرحوم محمد أبو صوفة مصير الشاعر البائس، فقد كان في آخر أيامه يعاني من ضعف شديد في بصره .. وبينا كان يتلمس طريقه إلى (البقالة) القريبة من مسكنه زلت قدمه فسقط في هوة عميقة مما أدى إلى

إصابته بنزيف دماغي .. " ويروي أبو صوفة أنه وصل إلى المستشفى فوجد علاء الدين قد فارق الحياة ، وأخبره الشرطي-بعدما تعرف على الراحل ، وأعلمهم باسمه-أنهم لم يجدوا في جيوبه غير قلم حبر ناشف وخمسة فلسفات (أنظر: محمد أبو صوفة ، علاء الدين ومسرحيته الشعرية..، ص 14-16 .

المصادر والمراجع :

1-ابراهيم السعافين ، نشأة الرواية والمسرحية حتى عام 1948 ، دار الفكر ، عمان ، ط1 ، 1985 .

2-الأصفهاني (أبو الفرج) الأغاني ، المجلد التاسع ، شرح : عبد علي مهنا ، دار الكتب العملية ، بيروت ، ط1 ، 1986 .

3- الألوسي (محمد شكري) ، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، عني بشرحه وتصحيحه : محمد بهجة الأثري ، دار الكتب الحديثة ، القاهرة ، ط3 ، 1342 هـ .

4-بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، طبع بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط1 ، 2001 .

5-عبد الرحمن ياغي ، حياة الأدب الفلسطيني الحديث ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط2 ، 1981 .

6- محمد حسن علاء الدين ، المسرحية الشعرية امرؤ القيس بن حجر ، المكتبة التجارية ، القدس ، ط1 ، 1946 .

7- محد أبو صوفة ، علاء الدين ومسرحيته الشعرية (امرؤ الفيس بن حجر) ، د. ن ، عمان ، ط1 ، 1997 .

8- محمد عبد الرحيم، أمرؤ القيس (شرح ديوان امرىء القيسبن حجر) مع أهم أخباره دار الكتاب العربي دمشق ،د. ت.

9-ناصر الدين الأسد ، الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن ، مؤسسة شومان/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان-بيروت ، ط1 ، 2000 .

10-يعقوب العودات ، أعلام الفكر والأدب في فلسطين ، وكالة التوزيع الأردنية ، عمان ، ط1 ، 1987 .

الموصولان العامان، (من) و (ما) والموصولات الخاصة (دراسة في السلوك التوزيعي)

أ . د . فيصل ابراهيم صفا
جامعة اليرموك
الأردن

ملخص

يؤمن نحاة العربية ، منذ عصور النحو الأولى حتى العصر الحاضر بأن الموصولين العامين (من) و (ما) معرفتان تماما كالموصولين الخاصة (أي : الذي والتي ، الخ) وأنه يمكن استبدال هذين الموصولين بأي من الموصولات الخاصة ، حسب السياق .

من هنا تعمل هذه الدراسة على اختبار صحة هذا الإيمان ومن ثم تعمل على تطويرأفكار قديمة تصب في اطار تقويض هذا الإيمان .

وتصل هذه الدراسة إلى أن (من) و (ما) تختلفان توزيعيا ، وأحيانا دلاليا ، عن الموصولات الخاصة . وتعمل الدراسة كذلك على توكيد هذه النتيجة بالنظر في الاستخدام القرآني لكل من هذين الموصولين والموصولات الخاصة .

تـمهيد :

يسلك الاسم الموصول - في نظر النحاة - في المبنيات والمعارف والمبهمات أما أنه مبني فلأنه في حاجة إلى ما يكمله احتياج الحرف إلى متعلقه، كما يذكر ابن الحاجب (1) . وأما أنه عندهم (2) من المعارف فلأنه وضع لمعين وصنف في المرتبة الرابعة أو الخامسة بين المعارف . وأما أنه من المبهمات فلأنه المجمل الذي لا تفصيل فيه - كما ذكر عباس حسن (3) ولا استقلال ولا تعيين ولاتحديد ، ولايزول إبهامه إلا بالصلة . فالموصول موضوع - كما يوضح ابن الحاجب (4) - ليتوصل به إلى تصيير الجملة ، المقدرة نكرة ، معرفة ، فهو (أي الموصول) مع الجملة بمثابة الألف واللام مع المفرد .

قسم ابن هشام (ه) الموصولات الاسمية قسمين : نص ومشترك . أما النص (أي الموصولات الخاصة) (فالذي) و (التي) و (اللذان) و(اللتان) و (اللذين) و (اللتين) و (الذين) و (الألى (أو اللاتي أو اللائي)) ، وأما المشترك فـ(ما) و (من) و (أل) و (أي) و (ذو) .

النحاة مختلفون - كما يفهم من كلام عباس حسن (6) - في موصولية بعض هذه الألفاظ ، مثل (أل) من حيث اختلفوا في كيفية إعرابها مع ما بعدها .

وهناك عدم تسليم بموصولية (أي) (7) . أما (ذو) فموصولة في لهجة عربية قديمة ، ولم يشع استخدامها في العربية الفصحى على ذلك النحو . ولم يقع خلاف في أن كلا من (من) و (ما) يستعمل موصولا ، فليس خطأ سلك (من) و (ما) في الموصول الاسمي ، فبعض خصائصهما التركيبية تتشابه مع ما للموصولات النصية (الخاصة) من خصائص . ومع هذا ، فإن هذين الموصولين

يستحقان الميز من غيرهما في سلوكهما التوزيعي والدلالي .

لقد كانت أولى محاولات ميز الموصولات محاولة دلالية ، فقد قام ابن هشام - وعلى سبيل المثال ، وكما سبقت الإشارة - بتصنيف الموصولات إلى نصية ومشتركة . وعلى الرغم من ابن هشام لم يوضح المقصود بلفظ (نص) ولا المقصود بلفظ (مشترك)، فإن بالإمكان استنتاج ذلك ، كما سيأتي .

ميز الموصولات الاسمية:

مما يعني هذه الدراسة من كلام النحاة على الموصولات الاسمية مصطلح (النص) ومصطلح (المشترك) ، فقد مال بعض القدماء - كما سبقت الإشارة - إلى تصنيف الموصولات الاسمية في إطار لفظ (نص) ولفظ (مشترك) ، في حين تحدث بعض آخر عن الاسم الموصول محددا فروعه من غير الاشارة إلى هذين القسمين ، بل لقد دمج بعض هذين القسمين على نحو قد يشير إلي أن فريقا من النحاة فرق من أول الأمر بين مستويين للموصول . و مهما يكن ، فقد كان لدى النحاة - عموما -إحساس بوجود اختلافات بين نوعين من الموصولات ، وأحس المحدثون (8) بمثل هذا بينها . غير أن أحدا - في حدود ما أعلم - لم يتحدث بتفصيل عن النظام التوزيعي لكل من الموصولات النصية والموصولات المشتركة.

وفي محاولة لمعرفة مفهوم النحاة لكل من الموصولات الخاصة و الموصولات العامة من حيث أوجه الشبه والاختلاف بينها ، كان لا بد من التدقيق في أقوالهم التي تشير - من جانب - إلى تشابه بينها ، وإلى اختلاف - من جانب آخر - . لقد جعل سيبوية (9)

(من) و (ما) بمنزلة (الذي) حين عنون لأحد أبواب كتابه ب(هذا باب ما يكون فيه الاسم بمنزلة (الذي) في المعرفة) ، وقد أول كلا من (ما) و (من) وما بعدهما في قولنا :

- هذا ما عندي مهينا ،

وقولنا :

- هذا من لا أعرف منطلقا ،

بقوله في الأول : " هذا الذي عندي مهينا " ، وفي الآخر : " هذا الذي قد علمت أني لا أعرفه منطلقا " . وقد أكد أن (من) و(ما) بمنزلة (الذي) في التعريف حين قال (10) : " والحشو لا يكون أبدا لـ (من) و (ما) إلا وهما معرفة وذلك من قبل أن الحشو إذا صار فيهما أشبهتا (الذي) ، فكما أن (الذي) لا يكون إلا معرفة"لايكون (ما) و(من)إذا كان الذي بعدهما حشو،وهو الصفة معرفة .

ويلحظ هنا أن سيبويه يلفت النظر ألى التشابه في (التعريف) و (الافتقار) . وعلى الرغم من أن تشبيه (من) و (ما) ب (الذي) قد يفهم أن (من) و (ما) يعاملان معاملة المفرد المذكر ، فإن هذا الفهم مستبعد عنه سيبوية لوجود شواهد على استخدام (من) للإشارة إلى الجمع . ومن ذلك قوله تعالى : - (ومنهم من يستمعون إليك ...) (11)

على أن رؤية سيبوية التعريف في كل من اللفظين تشير إلى عدم تدقيق ، من هذه الناحية ، في توزيع استخدامات هذين اللفظين ، من جانب ، والألفاظ الموصولة الأخرى ، من جانب آخر . أما ابن جني ، فيفهم من قوله (12) : " .... و (من) و (ما) و (أي) و (الألف و اللام) في معنى (الذي) و(التي) وتثنيتهما وجمعهما " أن التشابه قائم في التعريف ، ولكن لاختلاف كامن في أن كلا من هذين اللفظين يمكن استخدامه لكلا الجنسين ولفروع العدد ،

على عكس (الذي) و(التي) ، الخ . ولا أظن ابن خالويه في فهمه ل (ما) في قوله تعالى :

- (ما أغنى عنه ماله وما كسب) (13)

حيث يقول (14) : " (وكسب) رفع نسق على (المال) ، ومعناه (والذي كسب) .... " لا أظنه إلا مشبها لها (الذي) في خصيصة التعريف - كما فعل سيبويه - وفي الافتقار إلى الصلة ، وكذلك في القيام بالأدوار النحوية التي يقوم بها الموصول الخاص أو (النص) - بعبارة ابن هشام . نفهم هذا كله من عبارات أخرى ، لابن خالوية ، زواج فيها بين (ما) و (الذي) مزاوجة لا تفهم إلا على النحو المشار إليه . من ذلك ما قاله في تفسير (ما) في قوله تعالى : - (لا أعبد ما تعبدون) (15)

" (ما) نصب مفعول به وهو بمعنى (الذي) .... " (16) .

ويمكن تفسير التشابه - في نظر ابن الحاجب (17) - بين (من) و (ما) ، من ناحية ، و (الذي) ، من ناحية أخرى ، على الأساس الذي سبق ذكره عند سيبوبة وهو (التعريف) ، لا على أساس التشابه في العدد والجنس اللذين يفهمان من لفظ (الذي) .

وحين يعد ابن مالك (18) (من) و (ما) مشبهين في المعنى ل (الذي) و (التي) ، فهو يعني إمكان دلالة أي من هذين اللفظين على المفرد المذكر أو المؤنث ، ومع هذا يبقى أمر أي منهما مشكلا (19) لاستناد معرفة المراد إلى السياق ، على العكس من لفظ (الذي) و(التي) اللذين يشير كل منهما إلى العدد والجنس من غير إشكال أو إبهام . وهذا (أي : تعيين الموصولات الخاصة - بألفاظها - لجنس المراد وعدده ، وعدم تعيين الموصولات العامة ذلك) وجه من وجوه الاختلاف بين الطرفين ، فإذا كان كل من (الذي) و (التي) وفروعه قد وضعت من أول الأمر للإشارة إلى معين ، فإن (من) و

(ما) قد وضعتا لغير معين .

على أن المشابهة في معنى (التعريف) قائمة - عند النحاة - كقيام المشابهة في معنى الافتقار .

هذا ، ويصدق التحليل السابق في قول ابن الناظم (20) : " من الموصولات أسماء تستعمل بمعنى . الذي) و(التي) وتثنيتهما وجمعهما، واللفظ واحد ، وتلك (ما) و (من) .. " وإذا كان بعض النحاة يشير (21) إلى أن كلا من (من) و (ما) بمعنى (الذي) ، الذي يفيد بلفظه المفرد المذكر ، فذلك على سبيل التغليب ، ذلك أن معظم صلات (من) و (ما) - في غالب الأمثلة و الشواهد المستعملة - ترد الضمير إلى (من) أو (ما) مفردا مذكرا .

هذا ، وليس نحاة العربية المحدثون - في مجملهم (22) - إلا متابعين في هذا الأمر للقدماء .

ومن الطريف ، في هذا السياق ، إشارة (هنري فليش) (23) إلى إلى فكرة (المعنى المحايد) - في الموصول الخاص (الذي) ، فهو يعبر عن (الكائنات العاقلة تكلفت (من) وهو ما بالتعبير عنه ويعبر عن (الأشياء) وهوما تكفلت (ما) بالتعبير عنه . . وبهذا يتضمن لفظ (الذي) جانبا لا يتضمنه لفظ (ما)وهو التعبير عن العاقل ، ويتضمن جانبا آخر لا يتضمنه لفظ (من) وهوالتعبير عن الأشياء . فكرة (المعنى المحايد) هذه في (الذي) تعبر عن أحد أوجه الاختلاف بين (الذي) والموصول العام على أن وجه الطرافةفيما طرحه (هو أنه على الرغم من إطلاق مصطلح (موصول خاص) على (الذي)وموصول عام على(ما)مثلافليش)(ما) مثلا ، فقد كان (الذي) صالحا اللإشارة لى العاقل وغير العاقل في حين كان لفظ (من) مقتصرا على العاقل ، وكان لفظ (ما) مقتصرا على الأشياء ، فكان لفظ (الذي) - من هذا الجانب - مستحقا

لمصطلح (موصول عام) ، وكان لفظ كل من (من) و (ما) مستحقا لمصطلح (موصول خاص) .

" (من) و (ما) بمعنى (الذي) " عبارة تتردد - كما سلف - على ألسنة النحاة منذ سيبويه . فما المقصود بها ؟ إضافة إلى ما سبق من تحليل في هذا الشأن ، ربما كانوا يقصدون أن (من) و (ما) تساويان (الذي) في المعنى وإن خالفتاها في غير ذلك ، وربما كانوا يقصدون أنه إذا كانت (من) و(ما) بمعنى الذي فذلك هو المعيار الذي به تعرف موصولية كل من (من) و (ما) ، هذا المعيار هو صحة حلول (الذي) محل أي من هذين اللفظين ، وهذا هو ما أشار إليه ابن مالك بقوله (24) : " فإن غيرهما (يقصد : غير (الذي) و (التي) إذا أشكل أمره يستدل على موصوليته بصلاحية موضعه ل(الذي) إن كان مذكرا أو ل (التي) إن كان مؤنثا " . ويقوي هذا أنهم كانوا يؤولون (ما) و (من) ، في جميع السياقات التي تردان فيها ب(الذي) . وقد فعل (هنري فليش) نفسه ذلك على الرغم من محاولته التفريق بين (ما) و(الذي) بالإشارة إلى فكرة (المعنى المحايد) التي سبق ذكرها .

ولعل الذي حمل النحاة على هذه المساواة في المعنى بين (من) و (ما) - من ناحية - و (الذي) - من ناحية أخرى - هو وضعهم للموصولات الاسمية بعامة في عداد المعارف.

أشار بعض النحاة إلى وجود فريق بين مجموعة الموصولات العامة و مجموعة الموصولات الخاصة ويمكن إجمال هذه الإشارات بما يأتي :

1 - أن (من) و (ما) لا يوصفان ولا يوصف بهما . وقد نص على هذا الفرق ربن الحاجب بقوله (25) : " (من) و (ما) اللتان

بمعنى (الذي) لا يوصفان ولا يوصف بهما . أما كونهما لا يوصف بهما فإنهما وضعا للموصوف والصفة جميعا ، وما وضع اسما لا يوصف به ، وأما كونهما لا يوصفان فلأنهما لو وصفا بمفرد كان على خلاف وضعهما لبيانهما بالنسب (أي بالجملة) لا بالمفردات كجميع الموصولات ، ولو وصفا بجملة لكان على خلاف قياس الصفات في وصف المعارف بالنكرات .

وقد أخذ بهذا التفسير ، لعدم وصفهما وعدم الوصف بهما ، الإسفراييني حين قال (26) : " ولا تقعان (يقصد (من) و(ما) موصوفتين بخلاف (الذي) ، فإنهما (أي : الذي) توصف بالمعرف باللام نحو : (مررت بالذي أكرمته الظريف) . وتؤكدان مثلهما ، نحو : نظرات إلى ما عندك نفسه وإلى من عندك نفسه : " وأخذ كذلك ، بهذا التفسير ، من المحدثين عباس حسن ، يقول (27) : " وإذا كانت (من) موصولة ومعناها هو المفرد المذكر فهي مثل (الذي) إلا أن (من) لا تكون في أحد الآراء القوية صفة ولاموصوف بخلاف (الذي) ، تقول : (رجع الطائر الذي هاجر) ، و(جاء الذي رحل الظريف) ، فتقع كلمة (الذي) صفة ولاموصوفة بخلاف (من) " .

2 - أن الموصولات الخاصة (28) تنص على بعض الأنواع دون غيرها ، فللمفرد المذكر (الذي) - للعاقل وغيره ، وللمفرد المؤنث (التي) للعاقلة و غيرها ، ولتثنيتهما (اللذان) و(اللتان) رفعا و(اللذين) و(اللتين) جرا ونصبا ، ولجمع المذكر - كثيرا ولغيره قليلا - (الألى) و(الذين) ، ولجمع المؤنث (اللاتي) و(اللائي) . أما الموصولات العامة فلا يقتصر أي منها على نوع واحد من الأنواع المذكورة ، وكل منها ثابت على صورته لا يتغير مهما تغيرت الأنواع التي تدل عليها ، فهما لا يتغيران لأنهما غير معربين ،

ويكونان بلفظ واحد للمذكر والمؤنث والتعدد ،وفي هذ إشارة إلى التغير الإعرابي في تثنية الموصول الخاص ،وإلى أن لكل من المذكر والمؤنث والمفرد والمثنى والجمع لفظا خاصا . وأما (من) و (ما) فهما لكلا الجنسين وكل مفاهيم العدد ، ولا يعين المراد من هذه الجوانب إلا ما تثبته الصلة .

3 - أن معظم ألفاظ الموصول الخاص (كالذي والتي) تستعمل للعاقل وغير العاقل على السواء ، أما (من) و(ما) فيكاد النحاة يتفقون على أن الأصل في الأول أنه للعاقل وأن الأصل في الآخر أنه لغير العاقل ، بل إن من النحاة من يري أن الأول للعاقل فقط ، وأن الآخر لغير العاقل حسب ، ويؤولون من النصوص ما كان ظاهره خلاف ذلك.(29)

والحق أن القول بأن (من) للعاقل وحده و(ما) لغير العاقل وحده ، لا يفارق الحقيقة التي تؤكدها الغالبية الساحقة من الشواهد . ولا يعني وجود عدد قليل من الشواهد عكس ذلك ، أي عدم صحة التعميم السالف ، ف (من) لا تساوي (ما) ، وهما مختلفتان في السلوك العام الذي عرف لكل منهما . وهذا العددالقليل من الشواهد المخالفة يمكن أن يؤول على نحو يقبله المنطق اللغوي ، فيبقى السلوك العام لكل من الأداتين جاريا ، ويفسر الخروج القليل على جريانه على نحو بلاغي .

حقيقة السلوك التوزيعي
لـ(من) و(ما) والموصولات الخاصة :

النية معقودة هنا على بيان السلوك التوزيعي لنوعي الموصولات الاسمية عن طريق الاستناد في التمثيل إلى آيات القرآن الكريم. تضمن كثير من آيات القران الكريم، بوصفه مصدرا أساسيا من مصادر المادة اللغوية في الدرس النحوي ،موصولات خاصة وموصولات عامة. وتردد الموصولان العامان ، (من) و(ما) ، كثيرا في الآيات القرآنية في وظيفة المبتدأ والخبر والمفعول به والفاعل ونائب الفاعل والمجرور بالحرف والإضافة ، والمستثنى ، واسم الحرف الناسخ أو الفعل الناسخ وخبره ، وفي البدل . واستعملت الموصولات الخاصة في وظائف مماثلة على نحو يكاد يحمل على القول بعدم وجود ما يؤكد انفراد أي من مجموعة الموصولات الاسميةبوظيفة من وظائف الأسماء ، وبأن الوظائف التي تنهض بها الموصولات الخاصة يمكن أن تتصدى لها الموصولات العامة .

أما الصلة فلا يبدو أن هناك افتراقا بين نوعي الموصولات في طبيعة هذه الصلة التي تلحق الموصول منهما ، فقد وقعت هذه الصلة ، مع كل من مجموعة الموصول الخاص - من جهة - ومجموعة (من) و(ما) - من جهة أخرى - جملة اسمية ، كمافي:

- (ولاتقربوا مال اليتيم إلا بالتي هي أحسن) (30)

- (... ومن هو مستخف بالليل وسارب بالنهار) (31)

ووقعت الصلة جملة فعلية ، كما في :

- (وما نرينك بعض الذي نعدهم ...) (32) ، و

- (وتذرون ما خلق لكم ربكم من أزواجكم) (33)

- ووقعت الصلة كذلك شبه جملة في الظاهر ، كما في :

- (... وربائبكم اللاتي في حجوركم .....) (34) ، و

- (يسأله من في السموات والأرض ...) (35) .

وعلى الأغلب ، فقد استعملت الموصولات الخاصة فيما وضع له كل منها - كما سبقت الإشارة . ومن جانب آخر ، فقد استعملت (ما) - غالبا - لغير العاقل من المفرد ،وغير المفرد واستعملت (من) للعاقل من المفرد وغيره . فهل يعني ذلك القول بإمكان حلول أحد ألفاظ مجموعة الموصول الخاص محل كل من (من) و(ما) على الإطلاق ؟ !

يلحظ أن الأصل في الموصول الخاص أن يقع نعتا للمعرفة ، وبالأحرى أن يأتي وصلة لنعت المعرفة بالجملة . وقدكثرحذف هذا المنعوت المعرف وبقاء النعت (الموصول مع صلته) . وهذا بالطبع يفسر قيام الموصول الخاص بالوظائف الكثيرة المشار إليها ، فيما سبق ، في الاستعمال القرآني وغير القرآني .

لكن هل يصدق مثل هذا السلوك في استعمال الموصولين العامين (من) و (ما) ؟ وبعبارة أوضح : هل وقع هذان الموصولان

العامان مع صلة كل منهما نعتا ، وهل كثر من ثم حذف المنعوت بكل منهما وحلول الموصول العام مع صلته محل المنعوت ؟ وإذا كان الجواب بالأيجاب ، فهل ينعت هذا الموصول العام وصلته المعرفة - كما ينعت الموصول الخاص وصلته ؟ .

لعل من الممكن التحقق من هذا بالعودة - مثلا - إلى ما سبق ذكره من الوظائف النحوية المتماثلة التي أدتها الموصولات الخاصة وكل من (من) و(ما) ، ومن ثم اختبار فكرة إحلال أي من ألفاظ الموصول الخاص محل كل من (من) و(ما) ، أواختبار الاستعمالات التي أدى فيها نوع من الموصولات وظيفة لم تقع للنوع الآخر منها .

لقد سبق ذكر أن كلا من الموصول الخاص و(من) و(ما) جاء مجرورا بالحرف والإضافة ، ومسندا إليه (فاعلا ، وميتدأ ، الخ) ، وجاء مفعولا به ومستثنى وبدلا . وقد يبو للوهلة الأولى أن لا إشكال في إحلال الموصول العام (من) و(ما) محل الموصول الخاص . فقد يقال مثلا بأن استبدال (ما) (بالذي) في قوله تعالى :

- (... ولأبين لكم بعض الذي تختلفون فيه) (36)

ممكن ، وأن استبدال (الذي)ب(ما) في قوله تعالى :

- (... وبدا لهم سيئات ماعملوا) (37)

كذلك ممكن . وهكذا ، قد نجد مثل هذا التبادل ممكنا بين الموصولين العامين (من) و(ما) ، من جهة ، والموصولات الخاصة المناسبة للسياق في الأمثلة الآتية من الاستعمال القرآني (مع ملاحظة أن الوصول المذكور أولا هو الموصول المستعمل في المثال القرآني ، وأن كل مثالين يؤدي الموصول في كل منهما وظيفة نحوية واحدة) :

- (فلما رأوه زلفة سيئت وجوده الذين / من كفروا) (38)

- (وبدا لهم سيئات ما/ الذي عملوا) (39)

- (قل يحييها الذي / من أنشأها أول مرة) (40)

- (ولا يعني عنهم ما / الذي كسبوا شيئا) (41) .

- (إنني براء مما تعبدون إلا الذي / من فطرني ...) (42)

- (وأحلت لكم بهيمة الأنعام إلا ما / الذي يتلى عليكم) (43)

- (إن الذي / من أحياها لمحيي الموتى) (44)

- (فإن الله ما / الذي في السموات) (45)

- (إن شر الدواب عند الله الذين / من كفروا) (46)

- (إن الذين آمنو والذين هادوا ... من / الذي آمن بالله..)(47)

- (أوليس الذي / من خلق السموات والأرض بقادر) (48)

- (وأن ليس للإنسان إلا ما / الذي سعى) (49)

- (والذي/من جاء بالصدق وصدق به أولئك هم المتقون)(50)

-(وما / الذي عند الله خير وأبقى للذين آمنو) (51)

- (أرأيت الذي / من ينهى عبدا إذا صلى) (52)

- (وقيل للظالمين ذوقوا ما / الذي كنتم تكسبون) (53)

- (قل إنكم لتكفرون بالذي / من خلق الأرض)(54)

- (اصبر علي ما / الذي يقولون ...) (55)

شبيه هذه الأمثلة ، في الاستعمال القرآني ، كثير كثير ، وهو قد يحمل على القول بتطابق الموصولات الخاصة ، و(من) و(ما) قد يحمل على القول بتطابق الموصولات الخاصة ، من جهة ، و(من) و(ما) ، من جهة أخرى ، في السلوك التوزيعي ، ويحمل - من ثم - على القول بجواز إحلال أي من هذه الموصولات محل الآخر .

على أن الإسراع إلى نتيجة كهذه غير محمود إذا علمنا بأن الموصول الخاص جاء في الاستعمال القرآني نعتا لمعرفة ، وأن النحاة يرون أن الأصل في الموصول الخاص أن يقع وصلة لنعت المعارف بالجمل . نجد ذلك واضحا - على سبيل التمثيل لا الحصر - في قوله تعالى :

- (ياأيها الناس اعبدوا ربكم الذي خلقكم والذين من قبلكم)(56)

- (....فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة) (57)

- (... وما يضل به إلا الفاسقين ، الذين ينقضون عهد الله...)(58) .

إن سلوكا كهذا لم يعرف مطلقا - كما سبق الذكر - للموصولين العامين (من) و(ما) ، لا في الاستعمال القرآني ولا في غيره من مصادر المادة اللغوية العربية . إن الإسراع إلى النتيجة المشار إليها غير محمود كذلك إذا علمنا أن المواقع القرآنية التي ورد فيها موصول خاص غير مسبوق صراحة بمنعوت معرفة ، لا ترفض أن يسبق هذا الموصول الخاص اسم معرف مناسب يمكن تأمل أي موقع من هذه المواقع ووضع اسم مناسب قبل الموصول الخاص فيه ، فلا إشكال - مثلا - في أن نضع لفظ (الأشخاص) قبل لفظ (الذين) في قوله تعالى :

- (إن الذين يضلون عن سبيل الله لهم عذاب شديد) (59)

ولا في أن نضع لفظ (الإله) أو (الله) قبل (الذي) في قوله تعالى :

- (أو ليس الذي خلق السموات والأرض بقادر ...) (60)

وقل مثل ذلك في كل موقع لموصول خاص في الاستعمال القرآني . هل مثل هذا التصرف ممكن في المواقع التي استخدام فيها كل من الموصولين العامين (من) و (ما) ؟ إنه ، بالقطع ، سلوك غير ممكن .

هذان السلوكان ، اللذان عرفناهما للموصولات الخاصة والمنكران مع (من) و(ما) يكشفان عن اختلاف بين قسمي الموصولات في السلوك التوزيعي لكل منهما .

على أنه تجدر الإشارة هنا إلى أن كلا من (من) و(ما) في المقابل لم يقع في الاستعمال القرآني نعتا لاسم منكر قبله ، وأنه لا يحسن - في هذا الاستعمال - أن يسبق كل منهما باسم منكر ، فليس ممكنا أن نضع - مثلا - لفظ (أشخاص) قبل لفظ (من) في قوله تعالى :

- (سواء منكم من أسر القول ...) (61)

ليصير الكلام :(سواء منكم أشخاص من أسر) ،أو أن نضع -مثلا-لفظ(عملا)قبل لفظ (ما) في قوله تعالى (وقيل للظالمين ذوقوا عملا ما كنتم تكتسبون) (62)

ليصير الكلام : (... ذوقوا عملا ما كنتم تكتسبون).

هذا السلوك التوزيعي السلبي للموصولين العامين يكشف عن اختلاف آخر جوهري بين قسمي الموصولات الاسمية .

ولعل من السمات التوزيعية للموصولين العامين (من) و(ما) إمكان حذف كل منهما ليحل محله اسم ظاهر منكر ، فيحسن - مثلا - أن يستبدل ب (ما) ، في قوله تعالى :

- (ويعلم ما تكسبون) (63)

لفظ (أمر) أو شئ) أو (أي شئ) ، الخ . ليصير الكلام : (ويعلم أمرا تفعلونه) - مثلا ، كما يحسن أن نستبدل بـ(من) في قوله تعالى :

- (... ولكن يدخل من يشاء في رحمته) (64)

لفظ (أشخاص) - مثلا - أو لفظ (بشر) أو لفظ (أي شخص) ، الخ ليصير الكلام - مثلا - (ولكن يدخل أشخاصا / أي شخص يشاؤهم/يشاؤه في رحمته) . هذه السمة التوزيعية غير متاحة مع أي من الموصولات الخاصة ، فليس حسنا أن نحل - مثلا - محل (الذي) في قوله تعالى :

- (قل أئنكم لتكفرون بالذي خلق الأرض في يومين) (65)

اسما ظاهرا معرفا كلفظ الجلالة (الله) أو (الإله) ، الخ . ليصير الكلام - مثلا - (قل أئنكم لتكفرون بالإله خلق الأرض في يومين) مع بقاء الوظيفة التي تقوم بها جملة (خلق ...) على ماهي عليه .

هذا السلوك التوذيعي الممكن مع كل من (من) و(ما) ، والممتنع مع الموصولات الخاصة يبرز افتراقا واضحا بين صنفي الموصولات الاسمية في البنية الدلالية لكل من الصنفين ، فاستخدام كل من (من) و(ما) في موقع الظاهر المنكر يضيف إلى الإبهام ، الذي يفيده هذا المنكر قدرا اخر من حيث إن كلا منهما لا يعين مدلوله من حيث الجنس والعدد ، في حين يعين الموصول الخاص -ومن أول الأمر - مدلوله من حيث الحنس والعدد تماما كما يفعل الاسم المعرف الذي يفترض أن يسبق الموصول الخاص . وعليه فإن الموصول الخاص لا يضيف من هذا الجانب (جانب الجنس والعدد) شيئا ، لا سلبا ولا إيجابا .

وعليه ، فلا يقال بأن الموصول العام (ما) في قوله تعالى :

- (... فلا يجزى الذين عملوا السيئات إلا ما كانوا يعملون((66)،يصلح في موقعه الموصول الخاص (الذي)استنادا ألى استعمال القرآن في موضع آخرمشابه للفظ (الذي)نفي قوله تعالى :(ويجزيهم أجرهم بأحسن الذي كانوا يعملون)(67)،لا يقال ذلك لأنه لا يصلح في موقع (ما) في الآية الأولى إلا لفظ منكر من مثل (شئ) - كما سبق الإيضاح - ولأنه لا يصلح في موقع (الذي) في الأية الأخرى إلا لفظ معرف هو - مثلا - (الشئ) ، والذي يفترض أنه معين ، ف(الذي) تشير إلى معين - استنادا إلى السياق - علاوة على تحديدها بلفظها لجنس هذا المعين وعدده النحويين ، على عكس (ما) التي لا تعين مسماها و لا تخصصه بلفظها من حيث

الجنس والعدد ، ولا يتبين العدد ولا الجنس إلا بالصلة ، وهي لفظ لا يصلح في موقعه إلا النكرة .

ولعله يحسن - أحيانا - أن يستعمل الموصول العام لا الخاص، ف (من) في قوله تعالى - مثلا :

- (... ولكن يدخل من يشاء في رحمته) (68)

لا يصلح للسياق الذي ورد فيه لفظ (الذي) لأن المعنى المراد - على ما يظهر - إدخال الله لأي شخص يشؤه في رحمته . وعدم صلاح (الذي) هنا مستند - كما سبق الإيضاح - إلى أن الأصل في الموصول الخاص أن يسبق بمعرف يكون هذا الموصول وسيلة لنعته بالجملة . فلو أننا وضعنا (الذي) هنا في موضع (من) ، وسبقناه بمعرف مثل (محمد) ، فلن يكون هذا متسقا مع المعنى المراد ولا مع لفظ)يشاء) الوراد في الآية والذي يكمن تحقق معناه في بطن المستقبل .

مثل هذا يقال في (ما) في قوله تعالى ، مثلا :

- (اصبر على ما يقولون ...) (69)

فالمعنى لا يقصد ، بالضرورة ، قولا بعينه ، إنما يقصد (أي شيئ) أو (شيئا ما) يقولونه .

ولا شك في أن إحلال لفظ (التي) - مثلا - محل (ما) في قوله تعالى :

- (ولا تعربرا الفواحش ما ظهر منها وما بطن) (70)

مؤيدا إلى وظيفة نحوية لم تستعمل (ما) - هنا - لأدائها و فلو استعملت (التي) في موقع (ما) ، لكانت نعتا للفظ

(الفواحش) ، ولما كان لفظ (الفواحش) معرفا ف(التي)وما بعدها نعت لهذا المعرف مميز له من فواحش أخرى معينة اختلطت معها . وليس هذا بالطبع هو المعنى المراد . أن استعمال (ما) - هنا - مفيد معنى (أي شيئ) أو (أي فاحشة) . أما كل من جملتي (ظهر منها) و(بطن) فيعمل على أساس أنه نعت - بالتدقيق - ل(أي شئ) الذي تمثله (ما) التي هي - دائما - بمثابة نكرة ، تماما كما هو الأمر في (من) ، فيكون تقدير (ما ظهر منها) - حسب السياق - هو (أي شئ ظهر منها) وعليه يكون الموصول العام (ما) - هنا - مع صلته بدلا من لفظ (الفواحش) لا نعتا ، على فرض تقدير لفظ (الذي) في موقع ذلك الموصول العام .

إن وقوع الموصول الخاص نعتا ، بخلاف الموصول العام ، أمر على جانب من الأهمية في التفريق بين الموصولات الخاصة ، من جهة و(من) و(ما) ، من جهة أخرى ، من حيث حقيقة التخصيص في الأولى وحقيقة الإبهام في الأخرى . بقد تنبه إلى هذا الفارق قليل من النحاة - كما سبق الإشارة ، فقد نبه ابن الحاجب (71) على أن (من) و(ما) لا يوصف بهما لأنهما وضعا للموصوف والصفة جميعا . وهذا يعني أنه لا يقال مثلا :

- شاهدت طالبا من درست

فالموصول العام وصلته بمثابة الموصوف وصفته وليس كذلك الموصول الخاص . ومن هنا يمكن أن يكون قولنا ، مثلا :

- شاهدت من درست

مساويا لقولنا ، مثلا :

- شاهدت شخصا درست

وبهذا نفهم كلام ابن الحاجب بأنه لا يوصف بالعام وصلته ، بخلاف الموصول الخاص . إن سبق الموصول العام بنكرة توصف به وبصلته غير ممكن ، فقد جاءت (من) - في المثال السابق - في موقع لفظ نكرة مبهم كلفظ (طالب) أو (شخص) لتكون الصلة - عند التدقيق - صفة ل (من) . ومن هنا كان رحلال الموصول الخاص محل (من) غير ممكن لأن الخاص معرفة ، والجملة بعد المعرفة لا تكون صفة ، في حين تصلح الصلة للوصفية بعد الموصول العام لما في الموصول العام من تنكير يسمح بأن يوصف بالجملة التي بعده . ومن هنا لم يكن صحيحا القول بأن (من) أو (ما) بمعنى (الذي) لاختلاف السلوك التوزيعي لكل من الطرفين فـ(الذي)مثلا - في قوله تعالى :

- (وهو الذي يتوفاكم بالليل ...) (82)

وقعت خبرا . وقد وقعت (من) - مثلا - خبرا لمبتدأ ، كما في قولنا :

- صديقك من صدقك .

لكن معنى (الذي) ، في ذاتها وبعيدا عن المعنى النحوي لموقعها ، مختلف عن معنى (من) ، فـ(الذي) في الآية السابقة ، تعني (هو الإله المعين الذي صفته توفيكم) ، أما المعنى في المثال السابق فهو (صديقك شخص صدقك) .

والتنكيرفي (من) ، التي وقعت خبرا في هذا المثال ، يفيد أن المعنى هو (... أي شخص ...) ، أما التعريف الممثل في لفظ (الذي) الواقع خبرا كذلك فيفيد أن المعنى هو (الإله المعين الذي يتميز من غيره من الآلهة بالصفة المذكورة ، الممثلة بجملة الصلة).

من هنا كان الخبر المعرف بـ (أل) في فهم عبد القاهر الجرجاني (73) مفيدا للحصر . معنى الحصر هذا لا يتوفر في مجئ (من) خبرا لأن الإخبار ب(من) إخبار بغير معين .

ومما يجدر لحظه أن كلا من الموصول الخاص والموصولين العامين (من) و(ما) يقع منادى غيرأن السلوك التركيبي ، الذي يتخذه الموصول العام بوصفه منادى ، مختلف عن السلوك التركيبي الذي يتخذه الموصول العام بوصفه كذلك منادى ، إذ لابد من الاستعانة ب(أيها) بوصفهما وصلة لمناداة الموصول الخاص ، في حين لا يستعان بهذه الأداة عند مناداة (من) ، مثلا ، هذا فضلا عن اختلاف المعنى الذاتي - المشار إليه - لكل منهما .

استنادا إلى كل ما مضى ، يبطل زعم النحاة العام بأن كلا من (من) و(ما) بمعنى (الذي)إذا كانوا يعنون تساوي نوعي الموصول في المعنى الذاتي المتصل بتعيين أو عدم تعيين المراد بالموصول من كل نوع ، ولقد فرض اختلاف المعنى الذاتي لكل منهما أحيانا اختلافا في السلوك التوزيعي التركيبي لكل .

ولعل وجود شواهد على دخول (رب) على (من) و(ما) دون الموصولات الخاصة باختلاف المعنى الذاتي ، ومن ثم باختلاف السلوك التوزيعي للموصولين العامين والموصولات الخاصة . من هذه الشواهد :

- رب من أنضجت غيظا قلبه   قد تمنى لي موتا لم يطع

خاتمـــــة :

لا شك في أن دلالة كل من الموصولات الخاصة ، من جانب ، و(من) و(ما) ، من جانب آخر ، على العدد والجنس ذات أهمية ثانوية في التمييز بين الجانبين . وعلى الرغم من قيام تشابهات بين الجانبين في نوع الصلة وفي كثير من الوظائف النحوية ، وعلى الرغم كذلك من إيمان النحاة - على الإجمال - بتساوي الموصول الخاص و (من) و(ما) ، فقد أحسوا إحساسا غير مكتمل باختلاف نوعي الموصول ، يكمن في القول بعدم ، وقوع الموصول العام نعتا للاسم الذي يمكن أن يصفه الموصول الخاص . وكان يمكن أن تكون هذه الملاحظة كافية للقول بعدم التساوي في التوزيع بينهما ، ومن ثم بعدم جواز القول بأن كلا من (من) و(ما) بمعنى (الذي) .

الحواشي والتعليقات

(1) انظر مثلا : ابن الحاجب ، الإيضاح في شرح المفصل ج 1 ص 481

(2) انظر مثلا : ابن هشام ، أوضح المسالك ج 1 ص 133 ، وابن عقيل ، شرحه ج 1 ص86

(3) النحو الوافي ج1 ص 340 حاشية (3)

(4) الإيضاح ج 1 ص 481

(5) أوضح المسالك ج 1 ص 98 ، 103 ، 104

(6) النحو الوافي ج 1 ص 356حاشية (2)

(7) انظر : فيصل صفا ، (أي : بزعم موصوليتها - دراسة

(8) انظر مثلا : سعيد الأفغاني : الموجز في قواعد اللغة العربية وشواهدها ص 116،

وعباس حسن : النحو الوافي ج 11 ص 342 ومحمد عيد : النحو المصفى ص 172 167.

(9) الكتاب ج 2 ص 105

(10) الكتاب ج 2 ص 107

(11) سورة يونس 24

(12) ابن جني ، اللمع في العربية ص 688

(13) سورة المد 2

(14) ابن خالون : كتاب إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم ص 222

(15) سورة الكافرون 2

(16) إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم ص 212

(17) ابن الحاجب : الأماني ج2 ص 888

(18) ابن مالك : شرح عمدة الحافظ وعدة االلافظ

ص 147 ، 148

(19) السابق نفسه ص 147

(20) ابن الناظم : شرح ألفية ابن مالك ص 33

(21) ينظر مثلا : الجامي : الفوائد الضيائية ، شرح كافية ابن الحاجب ج 2 ص 102 وخالد الأزهري : شرح التصريح علي التوضيح ج1 ص 133 ، والسيوطي : همع الهوامع ج 1 ص 288

(22) ينظر مثلا : نايف معروف ومصطفى الجوزو : المعجم الوسيط في الإعراب ص294،282

(23) هنري فليش : العربية الفصحى ص 174

(24) شرح عمدة الحافظ ص 148، 147

(25) الأمالي ج2 ص 888

(26) لباب الإعراب ص 181

(27) النحو الوافي ج1 ص 349 حاشية (1)

(28) انظر في هذا ، مثلا : ابن هشام أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ج 1 ص98 - 102 ، وأبا حيان الأندلسي :ارتشاف الضرب من لسان العرب ج1 ص 525 وابن عقيل : شرح ابن عقيل ج 1 ص 140 والسيوطي : همع الهوامع ج 1ص 289، وعباس حسن : النحو الوافي ج1 ص 342 - 351 ، وهنري فليش : العربية الفصحى ص174

(29) ينظر في هذا كله : ابن هشام : أوضح المسالك ج1 ص 107 وابن عقيل : شرحه ج1 ص 140 - 141 ، والأزهري : شرح التصريح ج1 ص 142 ، وابن الناظم : شرح ألفية ابن مالك ص 33 وعباس حسن : النحو الوافي ج1 ص 348 ، 351

(30) الأنعام 102

(31) الرعد 10

(33) الرعد 40

(33) الشعراء 166

(34) النساء 23

(35) الرحمن 29

(36) الزخرف 63

(37) الجاثية 33

(38) الملك 27

(39) الجاثية 33

(40) يس 79

(41) الجاثية 10

(42) المؤمنون 27

(43) المائدة 1

(44) فصلت 39

(45) فصلت 131

(46) الأنفال 55

(47) البقرة 62

(48) يس 81

(49) النجم 39

(50) الرمز 33

(51) الشورى 36

(52) العلق 9

(53) الزمر 24

(54) فصلت 9

(55) ص 17

(56) البقرة 21

(57) البقرة 24

(58) البقرة 26 - 27

(59) ص 26

(60) يس 81

(61) الرعد 10

(62) الزمر 24

(63) الأنعام 3

(64) الشورى 8

(65) فصلت 9

(66) القصص 84

(67) الزمر 35

(68) الشوري 8

(69) طه 130

(70) الأنعام 151

(71) الأمالي ج 2 ص 888

(72) الأنعام 60

(73) دلائل الإعجاز في علم المعاني ص 136 153 -

المصادر والمراجع

ابن جني : اللمع في العربية ، تحقيق فائز فارس ، دار ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 1988 .

ابن الحاجب :

1 - الأمالي ، الجزء الثاني ، تحقيق د . فخر صالحقدادة ، دار االجيل - دار عمار ، عمان - الأردن .

2 - الإيضاح في شرح المفصل ، الجزء الأول ، تحقيق : د . موسى العلايلي ، مطبعة العاني ، بغداد 1982 .

ابن خالوية : كتاب إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم ، بيروت ، 1970 ، مكتبة الهلال .

ابن عقيل : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، الجزء الأول، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت 1988 .

ابن مالك :شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ،تحقيق عدنان الدوري،بغداد،1977

ابن الناظم:شرح ألفية ابن مالك ، بيروت - لبنان ، منشورات ناصر خسرو .

ابن هشام الأنصاري : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، الطبعة السادسة ، الجزء الأول ، 1980

أبو حيان الأندلسي : ارتشاف الضرب من لسان العرب ، الجزء الأول .

الإسفراييني : لباب الإعراب ، تحقيق : بهاء الدين عبد الوهاب ، دار الرفاعي 1984 ، الطبعة الأولى ، الرياض

الجامي : الفوائد الضيائية ، شرح كافية ابن الحاجب ، تحقيق: أسامة الرفاعي الجزء الثاني 1982

خالد الأزهري : شرح التصريح على التوضيح ، الجزء الأول ، دار إحياء الكتب العربية ، 1980

سعيد الأفغاني : الموجز في قواعد اللغة العربية وشواهدها ، دار الفكر 1977 الطبعة الثانية .

سيبوية : الكتاب ، الجزء الثاني ، تحقيق : عبد السلام هارون، 1968

السيوطي : همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، الجزد الأول، تحقيق : عبد العال سالم مكرم ، الكويت .

عباس حسن : النحو الوافي ، الجزء الأول ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف - مصر

عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تصحيح وتعليق : محمد رشيد رضا - دار الكتب العلمية، بيروت / لبنان ، الطبعة الأولى 1988

فيصل صفا : (أي) بزعم موصوليتها - دراسة في البنية الشكلية ، مجلة جامعة البعث ، العدد 10 ، حمص - سورية

محمد عيد : النحو المصفى ، مكتبة الشباب ، القاهرة 1989.

نايف معروف ومصطفى الجوزو : المعجم الوسيط في الإعراب، دار النفائس ، الطبعة الأولى 1988

هنري فليش : العربية الفصحى ، ترجمة : عبد الصبور شاهين ، الطبعة الثانية دار الشرق ، بيروت 1986

ظاهرة الرواية الجديدة في الجزائر
مساءلات الواقع والكتابة
رواية فوضى الحواس لـ: أحلام مستغانمي
-عينة -

الأستاذ : حسان راشدي
جامعة سطيف
الجزائر

" الذي يكتب لا يتكلم أنا كاتب .... "
عبد الحميد بن هدوقة
(غدا يوم جديد ص 265)

يعتبر عمر التجربة الروائية العربية في الجزائر ، قصيرا نسبيا قياسا بالتجربة الروائية في بعض الدول العربية (1) . كما أنها ظهرت - الرواية العربية في الجزائر - متأخرة مقارنة بالكتابات الأدبية الأخرى وهي " الأشكال الأدبية الحديثة مثل المقال الأدبي ، القصة القصيرة والمسرحية " (2)

ولقد أجمع أغلب النقاد والباحثين في الأدب الجزائري عامة والرواية بخاصة أن عتبة سبعينيات القرن الماضي هي " البداية الفعلية لرواية جزائرية ناضجة بلسان الأمة : اللغة العربية " (3) ولهذا يتم التاريخ للروية العربية الجزائرية بصدور رواية ريح الجنوب " سنة 1970 للأديب الراحل عبد الحميد بن هدوقة .

على أن وضع مثل هذا الحد التاريخي لمسار الرواية الجزائرية ، لا يعني أن نص " ريح الجنوب " غير مسبوق بنصوص ظهرت قبل هذه الفترة إذ نعثر على محاولات : روائية " (4) ولو أنها محدودة مثل " غادة أم القرى(1947) ل: الأديب الشهيد رضا حوحو. "الطالب المنكوب ": (1951) ل: عبد الحميد الشافعي ، " الحريق " (1957) ل: نور الدين بوجدرة وصوت الغرام " (1967) ل: محمد منيع . بيد أن هذه الأعمال تبقى مجرد محاولات قصصية تدرج ضمن ما يمكن أن يطلق عليه بإرهاصات الرواية العربية في الجزائر . فهي و" إن كانت لا تخلو من نفس روائي غير أنها تفتقد الشروط الفنية التى يقتضيها جنس الرواية " (5) .

ومع أن مثل هذا الحكم يقبل النقاش والأخذ والرد كون قضية

اعتبار أن " السبعنيات عقد الرواية الجزائرية وتبلور اتجاهاتها"(13).

غير أن التحولات التي شهدتها البلاد إبان فترة التسعينيات ، كانت بنوعية وقوة غير معهودتين من قبل فكالإعصار المدمر عمت موجة الإرهاب مختلف أقطار البلاد ، وقد كان الفاعل الثقافي الهدف المفضل والمطلوب من لدن هذه القوة الهدامة العمياء . وفي مثل هذا الموقف وجدت الذات الكاتبة نفسها في ملتقى قوى مضادة ومعادية مختلفة بيد أنها تشترك في محاولة تهميش المثقف أو إسكاته على أقل تقدير . وقد تنامي وعي لدى أغلب الكتاب بضرورة أن تكون لهم مكانتهم المميزة في المجتمع وأن يسمع لهم ، وهم لهذا يعانون الأمرين ، تهميشهم من طرف السلطة ومحاربة الإرهاب لهم وهو الوضع الذي جعلهم " أمام توقع على صورته المتأرجحة بين المجهول والمرغوب ، وبين المستحيل الممكن " (14) صورة تجسد جدلية الثقافي والإرهابي أو بين الفعل البناء والفعل الهدام .

وليس من بد من تحول الكتابة الروائية لترتاد آفاقا جديدة علها تفي بمتطلبات الواقع الجديد ، واقع الإرهاب (15) . ولعل أهم مظهر من مظاهر هذا التحول يتجلى في بناء الرواية وإنشائها "(16) تكتسب قيمتها من معمارها الجديد بقدر ما تكتسبها من مضمونها " (17) ومثل هذه الصورة التي تظهر فيها الرواية تلك التي ظهرت فيها الرواية الحديثة (Le nouveau roman) (18) ومن بعدها " الرواية الجديدة (Le nouveau nouveau roman)(19) وأخيرا التخييل الحديث(La nouvelle fiction)(20)

ويمكن أن نقف على قاسم مشترك بين هذه الأنواع من الكتابة الروائية وهو أن الكتاب أخذوا : ينشغلون بالبحث والتجريب لطرق جديدة في السرد أكثر من إهتمام بدلالات أعمالهم " (21) وهذا سعيا للتعبير عما يحسونه من إحباط وتمزق لذاتهم وهي " الذات التي تتخذ من " الأنا " الكاتبة مركزا لها"(22)

وفي حالة اللاتوازن التي أخذت يعيشها الروائي أخذ يقنع نفسه بأنه قد فقد كل ما يمكنه من ابداع عمل ذي بناء جدوى وبفقده للثقة في نفسه يفقد الثقة في مجتمعه وأصبح لا يريد من الكتاب أكثرمن أن تسجل حالة التصدع والانفصام التي يعيشها وبهذا غدا عمله في النهاية " ليس معنيا بكتابة مغامرة بل بمغامرة كتابه " (23)

وفيما يتعلق بالمنتوج الروائي الجزائري في فترة التحولات العنيفة والعميقة فترة التسعنيات فلقد كشفت بعض نصوصه جوانب من الكتابات الرواية الحديثة في بناء الخطاب وفي رؤيتها للواقع الاجتماعي ولعله يكمن الحديث عن هذا الملمح من الرواية الجزائرية أو الكتابة الروائية الجديدة في الجزائر من خلال بعض النماذج ومن ذلك رواية فوضى الحواس (24) لـ: أحلام مستغانمي كعينة على ذلك .

1 - المعمار الفني في رواية فوضى الحواس :

إن بنية الخطاب الروائي ل" فوضى الحواس " لا تقدم مادة حكائية منسجمة ومتناسقة مثلما هو مضطرد في السرد القصصي المتعارف عليه . فقد قسمت الكاتبة روايتها إلى مقاطع سردية كبرى وهي خمسة والتي بدورها تضم مقاطع متفاوتة في الطول ،

تفصل بينها نجيمات .

وقد اختارت الكاتبة لعناوين المقاطع الكبرى ألفاظا مبهمة هي على التوالي : بدءا (ص7 - ص 39) ، دوما (ص 41 - 136) طبعا (137 - 196) ، حتما (197 - 236) ، وقطعا (237 - 375).

ومن جانب المحتوى القصصي يمكن لنا أن نقسم المادة الحكائية إلى عالمين قصصيين مختلفين لا يربط بينهما إلا الساردة أو الرواية وما عدا هذا فلا عنصر مشترك بينهما.

إن رواية " فوضى الحواس " مختلفة عن الرواية كما هي عند النقاد التقليديين فهي - مثلها كمثل " ذاكرة الجسد " - نص روائي يضطلع بالسعي إلى تأسيس - أو تخريب - كتابة روائية جديدة مختلفة ويذهب أبعد من هذا عندما يصبح النص في حد ذاته حاملا لمشروع رواية مطلوبة بوساطة ما يتوزعها من أفكار نظرية حول النماذج الروائية الموجودة . وبالكيفية التي يجب أن تتعامل بها الرواية مع واقعها . فهل رواية " فوضى الحواس " رواية " ضد رواية " (الرواية المضادة) (antiroman) ؟ (25)

تأخذ الرواية أو مقطعها الأول " بدءا 9 - 39 " القارئ في أثر حكاية خيالية تقوم الكاتبة وهي الرواية في الوقت نفسه بصياغتها قصة حب وضعت لها عنوان " صاحب المعطف : . والقصة وهي - القصة الإطار - محاولة استبطان لنفسية المرأة التي تقع في شراك الحب بإخلاص والحال أن حبيبها غير مكترث بها أو أنه أمعن في إذلالها . وهو يعود إليها بعد جفوة غير قليلة " وبرغم ذلك غفرت له كل شئ ... كانت سعيدة بهزيمتها ... سعادته " حتما بنصر سريع ... (26) وبهذه العبارات قررت الكتابة إنهاء قصتها .

وقد رضيت عما كتبته على الرغم من أنها لم تع شيئا مما كتبت وليس هذا بالأمر الجلل طالما كما جاء على حد قولها أن : كل

ما يعنيني أن أكتب شيئا ، أي شيئ اكسر به سنين من الصمت(27). وتكشف لنا الكاتبة - الرواية - طريقة عملها في الكتابة ، مصرة على التأكيد على أن لا علاقة لها ببطلة قصتها وإن هذه القصة مجرد محض خيال ، بيد أن كل هذا الإصرار والنفي كان يخبئ ميلا شديدا نحو شخصية الرجل ، الذي أصبح يثير فضول الكاتبة ويتملك عليها أقطار تفكيرها ويستولي على اهتماماتها وتركيزها " وحده ذلك الرجل يعنيني بي فضول ثان لفهمه بي رهان لجعله يخلع ذلك المعطف بي تحد ليس أكثر " (28) .

وهكذا يتحول فعل الكتابة من فعل : مجاني : إلى تجربة ومسؤلية تضع الكاتب أمام شخصياته " قبل هذه التجربة ، لم أكن أتوقع أن تكون الرواية اغتصابا لغويا يرغم فيه الرواي أبطاله على قول ما يشاء ..." (29)

ومثل هذا الموقف يجعل الكتابة تنحو منحى مختلفا وكان لا بد من تغيير مجرى أحداث القصة " صاحب المعطف " ، " و هكذا جلست إلى دفتري ، ورحت أواصل كتابة القصة وكأنني لم أتوقف بالأمس عن كتابتها " (30) . وتختار الكاتبة نهاية ثانية لقصتها ترضيها هذه المرة وهي اتفاق الحبيبين على اللقاء عند سينما " أولمبيك " قبل عرض الساعة الرابعة " (31) .

غير أنه بهذه النهاية تنتهي القصة ، لتبدأ قصة أخرى هي قصة الكاتبة نفسها فقد أسقط في روعها أن شخصيات قصها حقيقية فراحت بدافع الفضول الجارف تبحث عن تلك السينما قصد مشاهدة الفيلم علها تعثر على بطل قصتها .

والأشد غرابة من هذا أنها اعتقدت في النهاية أنها هي المرأة المعنية بالموعد ولا بد أن تذهب لموعد أعطاه الرجل " صاحب المعطف " الشخصية القصصية لها . وهكذا انتقلت الكاتبة من كتابة الخيال

إلى خيال الكتابة . حيث تماهت الكتابة والحياة عندها فأصبحتا عالما واحدا " دون أن أدري أن الكتابة ، التي هربت إليها من الحياة ، تأخذني منحى انحرافيا نحوها ، وتزج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى قصتي " (32) إنها الكتابة الورطة .

ومن هذا تصبح الإجابة عما إذا كانت رواية " فوضى الحواس " رواية مضادة(Antiroman) بالإجابة وتعليل ذلك أن الرواية - الكتابة تطلع القارئ على " كواليس لعملها الأدبي " (33) ومثل هذا الخط الجديد في الكتابة ، يجعل الكتابة تبحث عن الكتابة أو مصطلح النقاد " الرواية على الرواية " (le roman sur le ro- man) (34) .

وهو صورة من صور الرواية المضادة وهذا النوع من النص يعمد إلى إحداث الإحساس بالمفارقة : بحيث يعين التخييل ويكشف ولا يفتأ النص يذكر بأنه نص محذرا من ابرام أي ميثاق سردي " يجعل القارئ يطمئن إلى عالم النص أو يثق في الرواية"(35)

وقد لاحظنا في " فوضى الحواس " كيف أن الراوية تتدخل من حين إلى أخر معلنة أن النص مجرد كتابة وأنه على القارئ أن يعتبر القصة مجرد تخييل فحسب ، " أو لعب تخييلي يجب تميزه عن الشرعية الاجتماعية " (36) .

ولكن الرواية لا تنتهي بانتهاء قصة " صاحب المعطف " بل نجد قصة جديدة تردفها ، إنها حكاية الراوية - الكاتبة - ذاتها . وفي هذه المرة تصبح هي الراوية والشخصية الرئسية - البطلة - في الوقت نفسه وهذه القصة نجدها تغطي ما تبقى من مقاطع الرواية (ص 43 - 375) . حيث نجد الراوية تقوم بتدوين كل ما يقع لها من أحداث وتعيشه من تجارب وأحاسيس وهو المشوار

الذي يبدأ بالبحث عن " صاحب المعطف " بطل قصتها ، ثم مغامرتها مع " عبد الحق " الصحفي والذي رأت فيه بطلا آخر من روايتها " ذاكرة الجسد " إلى أن انكشفت لها الحقيقة وأنه صحفي وهذا بعد مقتله علي يد الإرهاب .

وفي هذه القصة نجد الأحداث التاريخية تمتزج بالأحداث المتخيلة ، يأخذ بعضها في أثر بعض كأنها تيار لا ينقطع مادامت الكتابة فاعلة والتي أصبحت تقلق الكاتبة وتقض مضجعها حتى اختلطت لديها الحقيقة بالخيال .

ولم تجد مخرجا من هذه الحالة المقلقة غير الكف عن الكتابة والإقلاع عنها لأن الكتابة " في هذا البلد بالذات هي التهمة الأولى التي تفقد حياتك بسببها " (37) .

وفي هذا القسم الثاني من الرواية ، قصة الراوية أو الكاتبة نلفى أن الرواية تحرص على " البوح للقارئ بآليات الرواية وهي تنجز " (38) . مثل هذا قول الراوية : " ... كنت لحظتها أواصل الكتابة وأبحث عن الكلمات المناسبة لأصف هذا الموعد العجيب أستعيد في ذهني بعض المقاطع والخواطر من كتاب هنري ميشو ..." (39) . وقد يصل الأمر إلى التعليق حتى على حال الروائي نفسه مثل قولها : فكل روائي هو النهاية يقيم ... ومخلوق عجيب تخلى عن أهله ليخلق لنفسه عائلة وهمية .. (40) وهذا ما يؤكد تصنيف الرواية بأنها " رواية مضادة " فالروائية في حقيقة أمرها تسائل النص الروائي في مظهريه :التخيل والسرد لتفتح باب المناقشة حول " اعتباطية المادة الروائية وهو إشكالة التخيل من جهة وأليات (ميكانيزمات) الوهمية الروائية وهو إشكالية السرد من جهة ثانية " (41) . وهذا ما يعزز فكرة الرواية المضادة مرة أخرى والتي بوساطتها تعبر الكتابة عن موقفها من واقعها وتصوغ رؤيتها لهذا الواقع الاجتماعي .

اا-رؤية الواقع في رواية فوضى الحواس

أصبح الآن لا مندوحة لنا - بعد ما تقدم من خصوصية بناء الخطاب السردي - الاقتناع بأن البحث عن الرؤية الشاملة لرواية " فوضى الحواس " يتطلب الاهتمام بالمضمون الذي تضطلع به الرواية " باعتباره الغاية والهدف الذي يسعى إليه الأديب من وراء إبداعه وتشكليه الفني " (42)

ومضمون الرواية هو محصلة البناء الفني المتكامل والشكل النهائي الذي " يتولد في ذهن القارئ من أفكار وأحاسيس وتجارب نتيجة إدراكه واستيعابه للعمل الفني كوحدة متكاملة بكل حيويتها وحركتها المعبرة " (43) إنها الرؤية الكلية والنظرة الشاملة للرواية نفسها نحو واقعها . وهذا مع اعتبار أن الرواية هي التي تبني واقعها وهو واقع فني ذو مرجعية نصية وإن كان مستمدا منه ، متوكئا عليه . فالخطاب السردي من وظائفه الأساس أن يعيد صياغة الواقع اليومي عن طريق تفجيره وتصعيده والسيطرة عليه من كافة الجوانب التي تحددها رؤيا الكاتب "(44).

إن أحداث رواية " فوضى الحواس " تريد أن ترصد واقع المجتمع الجزائري وماطرأت عليه من تحولات عنيفة سريعة على كل الاصعدة السياسي والاجتماعي بخاصة . وقد امتدت مرحلة التأزم هذه على مدى نهاية الثمانينيات (1988) إلى منتصف التسعينيات . فقد تفاقم الصراع حول السلطة إلى تصادم سياسي عنيف أفرز ظاهرة غريبة عن المجتمع الجزائري خطيرة عليه إلى حد كادت تقضي على وجوده فالضحايا من القتلى يعدون بالآلاف والمتضررون يعدون بالملايين . الخسائر الماديةتحسب بالملايين، والخسائر المادية تحسب بالملايير .

وفي مثل هذه التجربة التي تغدو فيها سلطة الواقع - المرجع المباشر - أكثر بروزا وهيمنة في ذهن المبدع ، فإن التحمس لهذا الواقع قد يجعل الروائي يكتب تحليلا سياسيا تاريخيا أو اجتماعيا وهو يحسب أنه يرمي إلى كتابة رواية التي تحاول الجمع بين الذاتي والمجتمعي و" متضمنة الإحالة على المرجع التاريخي من جهة وحاملة لظلال المتخيل من جهة أخرى " (45) .

والذي يتبدى لنا في رواية " فوضى الحواس " أن الكاتبة سعت إلى إقامة فيها توازن بين البعدين التخييلي والواقعي وبين التجربة الذاتية والمجتمعية .

فإذا بالأحداث السياسية والاجتماعية تتقاطع مع تلك التي تتوالد بفعل الفعل التخييلي . وهذا لأجل رصد أزمة الواقع واستقراء مختلف تجلياتها في المجتمع على أكثر من صعيد"(46) تبعا لرؤية الكاتبة .

وقد استطاع الخطاب السردي أن يحافظ على تجانسه وانسجام مادته بين توقه إلى الانزياح عن الخطاب السردي التقليدي وأن " يلغي الحاجز الوهمي بين العالم المتخيل وعالم الواقع " (47) .

كما حاولت الكاتبة في الوقت نفسه تجنب التقريرية والمباشرة التي تلوح في مواطن من الرواية وهو ما يفسد فنية النص الروائي وينقص شعرية روائيته .

كل هذا يجعل من يريد الكشف عن ملامح رؤية الواقع الاجتماعي التي تضمنها الكاتبة روايتها ، لا مناص له من أن يسأل الكتابة الروائية نفسها والتي نجدها تسائل واقعها وهي تسائل نفسها في الوقت ذاته في عملية تهدف إلى " التعرية للعبة السردية " (48) .

وعلى هذا فإن رواية " فوضى الحواس " لم تكتب لتأكيد واقع معين ، أو تقرر ما حدث إذ تعتبره واقعا ميئوسا منه مسدودة السبيل إلى فهمه أو تجاوزه .

إنما الرواية هنا تطرح فكرة وظيفة الرواية - الكتابية الأدبية أو الأدب - في هذا الواقع وغرضها لا يمكن في " وصف أمين قدر المستطاع للواقع مثلما يظهر لمن يعيه أو يلاحظه " (49) بل أن وظيفة الكتابة الأساس هي " البحث عن تجسيد واقع آخر ذاك الذي يتعلق بالأعماق الشعرية للروح الإنسانية " (50) .

والبحث عن هذه الأعماق الشعرية للروح الإنسانية إنما يكون في جعل الكتابة تتمرد على المساحة المحدودة التي حددت لها بحيث لا تعدوها ولتكون كتابة خالصة لنفسها تصنع عالمها ومتخيلها . وشأن هذه الكتابة المشروطة أن تعمق الشرخ بين الأدبي من جهة والحياة من جهة أخرى .

يبدأ أن الكتابة تسعى إلى إقحام الكتابة في دواليب الحياة ، وتحبذ " التورط الأدبي مع الحياة " (51) . وفي هذه الدعوة لوضع الكتابة إلى نصابها العلمي والوظيفي . ذلك أن الكتابة ليست ترفا بل هي " رغبة تأخذ باهتمام الكاتب عندما يحس بعدم تكيف مع التعبير السالف " (52) ومع الحياة أيضا . ومن هذا فالكتابة حاجة لفهم الحياة ووسيلة للتعبير عن رؤية صاحبها إزاء هذه الحياة والحياة حينئذ هي المصدر وهي المنتهى .

وهذا التصور نقد للسائد من الكتابة ومحاولة تأسيس لكتابة جديدة لا تهدد القارئ ويغويه متخيلها بل تقض مضجعه " كنت أحلم بكتابة كتاب واحد ... يدخل في حياة القارئ حد منعه من النوم وجعله يعيد النظر في حياته " (53) . وهذا يدل على أن النص الروائي يتعرض إلى التفكيك وهو ينكتب من خلال تلك

الوقفات النقدية التي تتعمد الكتابة إلى إدراجها بين أحداث الرواية سعيا منها لتكسير السرد .

إن الكتابة تنطلق في وضع أسلوب جديد للكتابة ووظيفة الحياتية لها ، كتابة تورط صاحبها وتجعله عبدا لها ، كتابة تقف في وجه " عبثية الموت " (54) ويستعان بها على الخوف . وهي الكتابة التي تجلب الويل لصاحبها ... إنها جريمة عقابها الموت وتصبح النجاة في الإقلاع عن ممارسة الكتابة والشفاء من جريمة عقابها الموت . وتصبح النجاة في الإقلاع عن ممارسة الكتابة والشفاء من أعراضها فليس أحسن من " أن أقوم بمحاولة اكتشاف فضائل الجهل ونعمة أن تكون أميا في مواجهة الحب ، وفي مواجهة الموت وفي مواجهة العالم " (55) طالما أن للكتابة واجبا هو" البحث عن الحقيقة " (56) وهذا من طبيعتها الجوهرية . وليس للكاتب أن ينسحب من عالمه فهو " شاء أم أبى ملتزم بقضايا عصره " (57) وأي تغيير يريده لمجتمعه فهو يجسد بداية الأشكال السردية والتخييلية قبل ذلك .

وهناك ملمح آخر يضاف إلى ملامح رؤية الكاتبة لواقعها الاجتماعي وهو الكيفية التي تعرض بها الأحداث.ولقد مر بنا كيف أن الكاتبة قدمت بين يدي روايتها قصة قصيرة أو نصا قصصيا بعنوان " صاحب المعطف " وقد اتبعته بنص أطول منه هو قصتها نفسها .

وقد بررت هذا بأن الحقيقة هي في خوض غمار الحياة لا في ذلك العالم المتخيل الذي يؤطره " البناء المتصنع العذوبة ، المفتعل... " (58) ولذلك نلفى أن الكتابة تحولت في القسم الثاني إلى سيرة ذاتية استحالت فيها الراوية - الكاتبة - إلى شاهدة على ما يحدث في الواقع الاجتماعي . وهذا ما يسمح لها بالتعامل

مع المادة التاريخية والسياسية بتحيينها وجعلها تتواءم مع نسيج الأحداث الأخرى مما يعطي القارئ الإيهام ب" حضور العالم الموضوعي " (59) . كما يسمح بالتعامل مع التاريخ بطريقة حوارية يغدو بها مادة للتفكير والنقاش قبولا ورفضا لا مادة مثبتة في الزمن .

ولهذا نجد الكاتبة وهي تسرد علينا جانبا من حياة الرئيس المغتال " محمد بوضياف " وهذا منذ أن " أشعل ذات نوفمبر سنة 1954 الحرارة الأولى للثورة التحريرية " (60) إلى " إلقاء القبض عليه هو ورفاقه (بعد) خطف طائرتهم سنة 1956 (61) فالمنفى سنة 1965 إلى عودته يوم 14 يناير 1992 ... (62) وتنهي هذا الحديث عن " بوضياف بمقطع " يمتزج فيه التاريخ بالموقف منه بالوظيفة السردية الشعرية للخطاب :

" ... رجل منذ نزوله من الطائرة يعلن الحرب على من سطوا على مستقبلنا ، وبنوا وجاهتهم بإذلال وطن .

يقول : " الجزائر قبل كل شيئ " فيوقظ فينا الكبرياء .

وتصبح كلماته البسيطة شعارنا . قطعا ... منذ الأزل كنا ننتظر بضيراف دون أن ندري ولكن " كل هذه الجفاوة لن تمنعهم من اغتيالي .. " فلا ثقة لي في هؤلاء "

وعندما سألته إن كان جاء إذن بنية الانتحار أجابها كمن لا مفر له من قدر " إنه الواجب ... كل أملي أن يمهلوني بعض الوقت"(63) .

إن الخطاب الروائي في رواية " فوضى الحواس " يحاول أن يقدم إجابات تنبع من ذات تبحث عن نفسها وعن موقعها في مجتمع فقد كل قيمة .

وقد أخذت الكتابة على عاتقها إسقاط رؤية متشائمة من هذا

الواقع إلى حد السوداوية يعززها (الإحساس بعدم تلاؤم الذات مع نفسها وعدم تناغمها وعالمها الخارجي " (64) .

غير أن أزمة الذات ، الهوية ، الوطن وإن أعلنت الكاتبة عن عجز تجاوزها لم تعدم مخرجا يتغير على إثره الواقع . فإنها ركزت على تجسيد وتمثيل مجتمع متصدع ، ممزق يكاد ينسلخ عن مبادئه المشكلة لهويته وانسجامه ليتحلل في واقع دموي قاتل .

وهذا ما جعل " فوضى الحواس " ذات خطاب سردي منزاح عما هو مألوف وسائد من الكتابة الروائية الجزائرية وحتى العربية . جعلها علامة مميزة في المتن الروائي الجزائري المعاصر ووظيفة الرواية ليست أن تقدم وصفا موضوعيا للحقيقة بقدر ما تعبر عن رؤية للعالم التي يضطلع بها النص الروائي " وهي التي تفهمه وتدركه وتضعه في إطاره الاجتماعي المتميز " (65) .

فرواية " فوضى الحواس " بما تطرقت له من مضامين مرتبطة بالواقع الاجتماعي الجزائري في فترة التسعينيات تعد خطوة نوعية للرواية الجزائرية المعاصرة ذات النزوع الحداثي فهي " بطبيعتها غير قابلة للتقنين إنها جنس يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا " (66) .

وهذا يختلف عن تلك الروايات التي ألفت أن تكون إبلاغية بالدرجة الأولى حيث اضطلعت - في معظمها - بالحديث عن الثورة التحريرية أو الثورة الزراعية وقليلا منها ما جنحت إلى قضايا المجتمع المجسدة . لكن الوضع السياسي والاجتماعي الذي أفرزته أحداث أكتوبر 1988 وما تبعه من أحداث مأساوية جراء ظهور العنف الدموي وجدت الرواية الجزائرية نفسها عاجزة عن استيعاب هذا الواقع وتمثله وما بين أيديها من أدوات أصبح غير ملائم كذلك .

وهذا طبعا حال الكتاب والروائيين الذين وصل بهم الوعي إلى درجة الحساسية بالتغيير الاجتماعي وبجوهره على الخصوص وتلك هي " حركية العمل الأدبي " (67)

وهكذا أصبحت الكتابة الروائية - على الخصوص - عند هؤلاء الكتاب كتابة لوجود فهي الشكل وهي المضمون وهي الواقع كذلك وغدت الكيفية التي يبنى بها شكل الخطاب هي مدلوله وهويته وتبقى في آخر الأمر هوية الرواية مرتبطة بروائيتها أي " أن تتميز الرواية بلغة روائية خاصة هي هويتها " (68) وهي الهوية التي تترشح خلالها المواقف والرؤى الفكرية .

الهوامش

(1) - ينظر : بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي . المغاربية للطباعة والنشر . تونس . ط1 / 1999

(2) - عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . 1983 ص 198 .

(3) - عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر 1995 . ص 196

(4) ينظر : عبد المالك مرتاض : فنون النثر الأدبي في الجزائر . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر 1983 . ص 196 وما بعدها .

(5) - بوشوشة بن جمعة : مباحث في رواية المغرب العربي . منشورات سعيدان ، سوسة ، تونس 1996 . ص 29 .

6) ينظر على سبيل المثال Gerard Genette et autres : Theoire des genres , Seuil France Henri Mitterand : Le roman a loeuvre genede et valeurs , PUF France 1998 , 1986

(7) مصطفى فاسي : دراسات في الراوية الجزائرية . دار القصبة . الجزائر 1999 . ص 3

(8) - الإبداع والثقافة والسلطة . عمار بلحسن ، مجلة التبيين عدد 7 . 1993 ص ص 157 - 1966 .

(9) مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي . بوشوشة بن جمعة مجلة الآداب . جامعة قسنطينة ع 02 / 1995 . صص 179 - 200

(10) عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع .الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة .مصر.1993ص 8 .

(11) - عمر بن قينة : تأسيس الرواية الجزائرية في الأدب الجزائري الحديث : مرجع سابق . صص 195 - وما بعدها .

(12)-بوشوشة بن جمعة:مباحث في رواية المغرب العربي . ص 5 .

(13) - واسيني العرج : اتجاهات رواية العربية في الجزائر . ص 89

(14) - يمنى العيد : الكتابة تحول في التحول . دار الآداب . بيروت . لبنان . ط 1 / 1993 . ص 40

(15) أثر الإرهاب في الكتابة الروائية . مخلوف عامر مجلة عالم الفكر . العدد 9 / 1999 . ص ص 303 - 320

(16) أشكال المعمار الفني في الرواية العربية الجديدة . عبد الرحمن بوعلى . مجلة علامات في النقد . عدد 33 صص 89 - 110

(17) - نفسه . ص 91

(18) - ينظر : جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة . ترك صياح الجهيم . منشورات وزارة الثقافة . سوريا 1977 .

pierre van berge Pourquoi le roman ? - 19
p 171

Nouvelle fiction par France Berthetot 20
magazine n : 392 pp 30-31

(21) أشكال المعمار الفني في الرواية العربية الجديدة . عبد الرحمان بوعلي . م . س . ص 89

pierre Vamabergan : Opcit , 174 - (22)

Dominique Rabate : le roman Francais de Puis - 23
, P , U , F France 1998 p 81 , in jean Richard 1900
: problemes du nouveau roman ,

(24) - أحلام مستغانمي : فوضى الحواس . دار الآداب بيروت لبنان . ط7 / 1999

(25) - ينظر : Pierre Van bergen : pourqoui le ro-
man , p 180

(26) - فوضي الحواس . ص 23

(27) - فوضى الحواس ص 23

(28) - فوضى الحواس ص 27 - 28

(29) - فوضي الحواس . ص 28

(30) - فوضى الحواس . ص 28 .

(31 - فوضى الحواس . ص 31 .

(32) - فوضى الحواس ص 39 .

Gilles philippe les roman . P. U. F. France - 33
, p 10 1998

Pierre Vanbergen . Opcit . p 115 - 34

Ibid . p 11 . 35-

j. M , S CHaeffer : Pourquoi la fiction . Ed . - 36
Seuil France 2000 . p 235

(37) - فوضى الحواس . ص 371 .

Gilles philipe : le roman opcit p 9 . - 38

(39) - فوضى الحواس . ص 361

(40) - فوضى الحواس . ص 274

Gilles philipe opcit p 10 - 41

(42) جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر ، عمار زعموش ، مجلة الآداب معهد الادب جامعة قسنطينة ، الجزائر . العدد الثاني 1995 . ص 146

(43) - نفسه . ص 124

(44) - بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي . ص 596

(45) - فوضى الحواس . ص 104

(46) - بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي . ص 241 .

(47) - حسين خمري : سلطة الحكي . مطبوعة الملتقى الثاني " من أدب عبد الحميد بن هدوقة " برج بوعريج 1999 . ص 117

(48) - نفسه .

Francois Bertlat : la nouvelle fiction , - 49 magazine litteraire n 392 / 11 / 2000 . p 30 .

Ibid - 50

(51) - فوضى الحواس . ص 308

Michel Butor : La Modofication . p 47 - 52

(53) - فوضى الحواس . ص 309

(54) - فوضى الحواس . ص340

(55) - فوضى الحواس . ص 371 - 372

(56) فوضى الحواس . ص 41

Pierre Vanbergen : opcit . p 183 . - 57

(58) - ينظر : Michail Bakhine : estethique et theorie du roman .Gallmard,France 1978 pp 175 - 1977

(59)ر.م ألبريس-تاريخ الرواية الحديثة.ت.جورج سالم.منشورات عويدات.بيروت.لبنان.ط1982.2.ص439

(60) - فوضى الحواس . ص 240

(61) - فوضى الحواس . ص 240

(62) - فوضى الحواس . ص 243

(63) - فوضى الحواس . ص 244

p . Vanbergen : pourquoi le roman ? p 108 - 64

(65) - محمد غراب : فضاء النص الروائي ، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان . ص 49

(66) - ميخائيل باختين : الملحمة والرواية . ترجمة شحيد . معهد الانتماء العربي ، بيروت . لبنان 1982 ص 66

(67) - شكري محمد عياد : دائرة الإبداع . دار إيليس العصرية القاهرة مصر ط1 / 1986 . ص 63 .

(68) - يمنى العيد : فن الرواية العربية . ص 57

إشكالية الإنسان و الحرية
في رواية " السقوط الحر"
لوليم جولدنج

د حسن عليان
جامعة فيلادلفيا
الأردن

ملخص الدراسة

يهدف هذا البحث إلي كشف رؤية وليم جولدنج لمسألة الحرية في روايته " السقوط الحر " و إلى معرفة منابع هذه الرؤية على صعيد الفليفة الإنسانية عبر عصورها و إلى موقف الإنسان الروائي من هذه الحرية – رؤية و سلوكا – .

و قد جاء البحث في أربعة محاور ، هي :

أولا : إشكالية العلاقة بين الإنسان الروائي و الحرية

ثانيا : العلاقة بين الوسط البيئي و الحرية الفردية

ثالثا : العلاقة الجدلية بين السياسة و الجنس

رابعا : الإشكالية السياسية و صراع المصالح

أولا : إشكالية العلاقة بين الإنسان الروائي و الحرية

لم يخرج وليم جولدنج في رواية (السقوط الحر) عن حقل الفلسفة ، و بخاصة قضية الحرية - الخلفية الفكرية و الثقافية - التي صدر عنها و هو يقيم بناء شخصياته المعماري على صعيد الفكر الحر في الممارسة ، و الرؤية ، و المعتقد ، . لقد كان وليم جولدنج نتاج عصره الثقافي - في بريطانيا - بموروث هذا العصر الثقافي ، و الديني و الأخلاقي ، و نتاج موروثه الديني - اليهودية - و يجب بداية النظر عند معالجة القضايا الفكرية ، و ما هية الشخصيات ، و مستوياتها الثقافية و الدينية و الأخلاقية ، و رؤيتها السياسية و الدينية ، إلي السياق التاريخي لهذه الأفكار ، في إطار المجتمع الانجليزي الذي ينتمي إليه وليم جولدنج ، و إلى رؤية العصر ، و مكونات ثقافية " بوصفها نابعة منه ، و بدورها مؤثرة في الحياة و الثقافة الموروثة ، و المعاصرة في تلك الأيام "(1)

و قد اعتمد وليم جولدنج لإقامة بنائه المعماري ، و لبناء عوالم شخصية روايته أسلوب الاستدعاء التاريخي و الاجتماعي و الديني ، و الموروث الثقافي ، كما اعتمد الاسترجاع الحدثي ، و التاريخي و الفكري ، و التقطيع السينمائي ، و التموجات النفسية ، و الانبثاقات الجوانية المرتبطة بالمخبوء الديني ، و المونولوج الداخلي ، في تشكيل صورة بطله - سامي ماونتجوي ، اليهودي الديانة - بأبعادها الإنسانية ، و الاجتماعية ، و الأخلاقية و مفعولها الديني ، و دور هذه الأبعاد في رسم منحنيات السلوك و التقاطعات الفكرية ، و المحاور الأخلاقية في إطار الحرية التي أقام عليها الكاتب بنية نصه الروائي ، و على قاعدة رؤيته

الفلسفية لأفكار شخصياته و نظرته الفلسفية للوجود ، و الإنسان ، و الكون ، و الحياة .

لقد اعتمد وليم جولدنج الرؤية الفلسفية و هو يقيم شخصياته بأفكارها، و سلوكها ، و رؤيتها ، و لكن هذه الرؤية لم تكن فلسفية بالمفهوم الفلسفي للأشياء ، فهو يقدم لنا قضايا للبرهنة عليها ، أو موضوعات حاول إثبات صحتها أو نفيها ، و إنما قدم قضايا إنسانية تنطوي على معان فلسفية ، و نظرات إلى الوجود ، كما قدم سارتر روايات فلسفية تقول فيها الشخصيات كل ما تريد أن تقوله ، و كل ما يريد الآخرون قوله عنها . و يمكن القول :" إن الرواية الفلسفية لم تعد تنتظر من النقاد أن يتعرفوا على شخصياتها ، أو أن يدرجوها تحت بعض الأنماط الشخصية العامة ، بل هي قد أصبحت تقوم بهذه المهمة لحسابها الخاص دون أن تنتظر من أي ناقد فني أن يجيء فيتناولها ، أو يفسرها ، أو يضطلع بشرحا " (2).

و من هنا فقد كلن بلزاك ، و ستندال ، و بروست ، و مالرو ، و كافكا و غيرهم روائيين فلاسفة .

و جدير بالذكر أن مشكلات الشخصيات الروائية الأخرى لم تكن مهملة أو ثانوية في الرواية ، بل كان لها دورها الفاعل في إلقاء الضوء على الشخصية المركزية ، و تغذيتها بالرؤية ، و الحدث ، و السلوك ، و في تشكيل هذه الشخصية ، سواء أكانت شخصية الأب المنزاحة من ذاكرة البطل ، أم صورة أمه و استاذيه و أصدقائه . و قد حاول أن يستدعي لصورة والده أشكالا ، و صورا متعددة ، و مواقف و ملامح لا تمت لها بصلة ، نزولا عند رغبة حريته الفكرية في خلق نموذج أو نماذج لصورة الأسرة المثالية التي تمناها .

و يلاحظ أن بنية ماونتجوي الاجتماعية ، و وسطه المادي –

الجيتو أو الحي اليهودي – أقاما العلاقة المقلوبة أو المنعكسة ، أو علاقته بالأغيار على قاعدة معتقده الديني ، فكانت العلاقة التبادلية متقاطعة و متوازية في كثير من الأحيان مع الأوساط ، أو المناخات الاجتماعية الأخرى و متضادة ، كشف عنها ماونتجوي في رؤية الآخرين له ، و منطلقات تعاملاتهم اتجاهه .

و ضروري في ظل هذا المناخ الأخلاقي و المادي للمجتمع أن يحس ماونتجوي القلق و الضياع ، و التمزق النفسي ، و الفكري و الأخلاقي ، بفعل لا عقلانية المجتمع التي يراها المظهر لهذا المجتمع ، و بفعل الفوضى ، و عدم التراتبية في علاقاته بالآخرين و بنفسه أحيانا ، و قد شكلت التراكمات النفسية و الاجتماعية ، و الموروث الديني ، رؤيته و مواقفه حيال أفراد المجتمع من حوله في إطار مفهومه الحرية ، الحرية الفردية التي يجب أن يتمتع بعيشها كل فرد في إطار رؤيته و سلوكه .

و لا شك في أن هذه الحرية غير المقننة ، أو غير المقيده بحرية الآخرين تقود إلى حالة من الاضطراب في الرؤية ، و المواقف و السلوك ، و إلى حالة من البلبلة الفكرية شكلت لديه رؤية عبثية ، و صورة سريالية للأشياء ، و العلاقات ، و الموجودات من حوله ، و كانت رؤية ماونتجوي اللامعقولة ، و العبثية و الفانتازية المفتاح الذي ولج بواسطته الكاتب أو البطل إلى فضاء النص الروائي ، يشكله بشخصياته ، و أحداثه ، و أفكاره ، و مضامينه ، و هو يسترجع زمن الحرب العالمية الثانية (انظر الرواية ص 11) .

و في ظل رؤية ماونتجوي لمجموعة العلاقات الفكرية و الإنسانية و الأخلاقية ، على صعيد الفرد و الجماعة ، و الصراعات الدولية ، و انتهاك كرامة الرنسان ، و بالتالي حقوقه ، و أثر هذه العلاقات في تحديد رؤية الإنسان للآخر على اختلاف الأزمنة و

الأمكنة ، و على الصعد كافة ، تفجرت في ذهنه أسئلة حول ماهية الإنسان ، و النظريات القائمة ، و الايديولوجيات المتصارعة . و قد انتظمت هذه الأسئلة الحرية ، الفردية منها و الإنسانية . و أهم هذه الأسئلة : متى يمتلك الإنسان حريته ؟ و متى يفقدها ؟ و ما مَعنى الحرية ؟ و ما ماهيتها و مستوياتها ؟

لقد انهالت هذه الأسئلة على لسان ماونتجوي بعد خروجه من سجن النازي إثر انتهاء الحرب العالمية الثانية ، فجاءت الرواية أسئلة عن معنى الحرية الإنسانية للفرد و الجماعة و الدولة، و اسئلة عن معنى الالتزام ، لا في بعده الفردي فحسب ، و إنما في بعده الديني و الأخلاقي و السياسي و الاجتماعي ، و لم يكن الالتزام لدى بطل الرواية أو الكاتب بالمفهوم السياسي أو القومي أو الديني فحسب ، بل التزام بالذات لفردية ، و بمسؤوليتها حيال تصرفاتها و أنماط سلوكها و مواقفها . فالالتزام أو إرادة الالتزام بالفكر و بالعمل والتوجه و السلوك يعني الحرية - حرية الأختيار ، و الانتماء لفكرة أو لطرح أو لموقف . و إذا ما تخلى الفرد عن حريته، فإنه يفقد شخصيته ، و يصبح لا شيء في المجتمع و الوجود الإنساني .

و يشترط لهذه الحرية أن تكون في وسط بيئي ، و على اتصال بالأشياء الخارجية ، فإن لم توجد فيعني ذلك عدم اختيار حريتنا أو معرفتها . و كما يقول سارتر فإن :" إدراكنا لأنفسنا و تعريفنا لها مشروطان بالعلاقات التي تربطنا بالعالم الخارجي"(3)، لأن الآخر الموجود هو الوساطة الضرورية التي نتوصل بها إلى معرفة وعي أنفسنا في أعماقنا .

و يشكل فقد الإنسان شخصيتها القلق ، و اليأس ، و الإحباط ، و يشعر بعبوديته للآخر ، سواء أكان الآخر فردا ، أم منظمة ، أم

مؤسسة ، أم دولة .

و تقوم الرواية على قاعدة فقد الإنسان حريته ، الأرضية ، أو القاعدة الصلبة التي أقام عليها الكاتب روايته ، و لذا كان مدخل الرواية السؤال المحير لبطل الرواية (ماونتجوي) ، النموذج لإنسان القرن العشرين بشكل عام في الغرب ، و بخاصة بريطانيا ، و لإنسان الأزمات الدولية و الحروب . يقول ماونتجوي لنفسه :" متى فقدت حريتي ؟ يوما ما كنت حرا ءملك قوة الاختبار ، آليات السبب و النتيجة عبارة عن احتمال إحصائي ، لكن من المؤكد أننا في بعض الأحيان نعمل في أدنى تلك العتبة أو ورادها ، لا يمكن للإرادة الحرة أن تكون موضع جدل ، بل هي ممارسة ، شأنها في ذلك شأن اللون ، أو مذاق البطاطا " (4) .

و نشعر أن ما يؤرق وليم جولندنج قضية الحرية ، امتلاكها أو فقدها ، و المسؤول عن تغذيتها أو سلبها ، حرية الإنسان الفرد علي وجه الخصوص ، فالفرد الإنساني هو محور اهتمام الكاتب ، و جدير بالذكر أن هذه الحرية التي فقدها بطل الرواية ، ماونتجوي ، أو وليم جولدنج النموذج الإنساني في العصور و الأمكنة كافة ، هي محور اهتمامه ، و لذا يلقي الكاتب الضوء على العوامل التي أدت إلى سقوط الشخصية الإنسانية نتيجة فقدها حريتها الفردية و الجماعية و الاجتماعية بمفهومها الإنساني العام و المطلق . و يتساءل الكاتب عن سبب هذا السقوط بقوله : متى فقدت حريتي ؟

و تجدر الإشارة إلى أن وليم جولدنج لم يرجع فقد الحرية إلى معلم واحد أو معالم جزئية ، و إنما أرجعها إلي رحلة الإنسان العمرية ، بدءا بطفولته ، و مرورا بكل الأطياف الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و الأخلاقية ، الفردية منها و الجماعية ، سواء على صعيد المجتمع أو الدولة أو الدول الأخرى و انتهاء بلحظة

ما قبل النزع الأخير .

و بقراءة أعمال وليم جولدنج الروائية : آلهة الذباب ، و الوراثة ، و السقوط الحر ، يدرك القاريء أن جولدنج وضع مبضعه علي الحقيقة التي يجب أن يدركها الإنسان ، و هي أن الإنسان يواجه حقيقة محزنة تتمثل في قسوته و شهوته ، المحور الرئيسي لأعماله الفنية . كما يجب أن يعي أن الإنسان : كائن ساقط ، و أنه أسير خطيئته الأصلية ، و أن طبيعته آثمة ، و أن وضعه محفوف بالمخاطر .

و يضع جولدنج أمامنا حقيقة أن ما يبدو شائعا و مبتذلا هو حقيقة بدهية ، و أن هذه الحقيقة تتضح أكثر فأكثر أمام أعيننا ، و نتفق مع رأي الناقد فرانك كيرفود أن وليم جولدنج اعتمد العهد القديم – التوراة – أرضية ، أو قاعدة أقام عليها بناءه الروائي ، الفضاء الذي تحركت في أجوائه الشخصيات الروائية ، و هي تمارس الفعل ، و تبني الحدث على الصعيد الخارجي و النفسي .

و قد برع جولدنج في طرح فكرته الرئيسية بشخصياته الروائية ، و الحدث الروائي ، و من خلال المعمار النفسي الداخلي – الجواني لشخصيته بطله مانتجوي على قاعدة التوراة ، و تعكس الفكرة أن الإنسان يكون مجبرا على ذلك ، فالإنسان منحه الله العقل ، و بين له مسالك الرشد و طرق الغواية ، و عليه أن يختار ما يريده بحرية و اقتدار .

و يلاحظ أن جولدنج ترك المناخ لشخصيته مفتوحا تتحرك فيه و تعمل ، و تفكر بمحض إرادتها ، و تنتقل من مكان إلى آخر ، و تسبر غور الزمن كيف تشاء دون تدخل خارجي منه ، و دون أن يقوم بتوجيهها نحو هذه الفكرة أو تلك ، أو نحو هذا العمل أو ذاك ، على قاعدة أن الحرية الإنسانية يجب أن تنبع من ذات الإنسان

نفسه لا من خارجها ، فالحرية لا تفرض بقوة القانون ، و هي وفق منظومة الكاتب الفكرية إرادة داخلية ، و على الفرد أن يمارسها بالأسلوب الأمثل له دون وصاية أو فرض من قوى خارجية .

و قد خرج جولدنج عن رؤية سارترية لمعنى الحرية ، فهي المصدر الوحيد لكل قيمة ، و لا غاية لها " غير أن تريد نفسها ، فنحن نريد الحرية من أجل الحرية " (5) . و لم تخرج شخصية روايته عن هذه الرؤية فماونتجوي نحى النظم و القوانين ، و النظريات و الأيدولوجيات المفروضة علي البشر جانبا ، احتراما لإرادة الإنسان في حرية الاختيار ، و لذا لم يلتزم نظرية أو قانونا ، أو قاعدة له ، فهي في نظره غير ملائمة ، لأنها تأتي من خارج الإنسان ، و قد راها ماونتجوي أنماطا مفتوحة تتراوح في جاذبيتها بين الجمال الأخاذ و بين السأم ، و رغم ذلك فقد علق جميع الأنظمة على الحائط مثل القبعات (6) .

فالقبعات لا تصلح بأحجامها ، و أشكالها و زخرفها و مقاساتها لكل الرؤوس ، فما يناسب رأسا لا يناسب الآخر ، و اللون الذي يعشقه إنسان قد يصاب آخر منه بالغثيان ، و يسبب له الاكتئاب ، و لذا يجب أن نترك حرية الاختيار للفرد بما يناسب فكره و رغبته في كل الحقب و العصور ، حتى يحقق خلق نفسه ، و تكوين ماهيته و جوهره على قاعدة حريته في الاختيار ، " و حتى يكون مسؤولا ، و هو يبين ماهيته و فكره ، و يكونهما بوعيه لها و لما حولها من العالم الخارجي في حرية تامة و اختيار . و يدل هذا الاختيار على الرويّة و التمييز لما يجب أن يختاره الإنسان " (7).

لقد حاول ماونتجوي أن يعتنق الأفكار و الأيدولوجيات عبر مراحل حياته ، و لكنه خرج باقتناع أن هذه القبعات – الديانات و الأيدولوجيات – لا تصلح لكل الفصول ، فما يلائم فئة قد لا يلائم

أخرى ، و لذا يريد نموذجا يلائم كل شيء ، و هو يعرفه ، و لكنه يتساءل أين سيعثر عليه ، يقول :" أهو نموذج أبحث عنه ؟ القبعة الماركسية في وسط الصف ؟ هل اعتقد يوما ما أنها ستكفيني طيلة حياتي ؟ ما هو عيب القبعة المسيحية التي قلما ارتديتها ؟ و فتني قبعة الشيطان العقلانية من المطر وبدت لا تقهر، مدرعة ، كئيبة ولائقة ، وهي تبدو الآن صغيرة بل سخيفة، قبعة مستديرة شأنها شأن جميع القبعات المماثلة ، شكلية تماما ، كاملة تماما ، جاهلة تماما . و هناك قبعة مدرسية أيضا ، لم أفعل شيئا سوى وضعها هناك . لا أدري شيئا عن القبعات الأخرى التي ينبغي لي أن أعلقها بجانبها عندما أفكر أن الأمر قد حدث . القرار الذي اتخذ بحرية كلفني حريتي " (انظر الرواية ص 13) .

و في إطار هذه الحرية لم تخرج رؤية و ليم جولدنج للبشر عن مجمل سياق رؤيته الحرية . فقد رأى أن البشر حقل عشب ، و لأجل الحفاظ على شكله الهندسي متناسقا و جميلا فيجب أن يدور حوله الإنسان ، و ينظر إليه من زوايا مختلفة و متعددة ليستطيع التعامل معه بصورة أو بأخرى تشذيبا و تهذيبا ، و ليشكل منه انساقا متعددة ليست نمطية و لا تراتبية ، و لا خاضعة لقانون الغاب ، بل خاضعة لقانون نموها الداخلي و طبيعتها .

و في إطار هذه الصورة الرمزية الشفافة أراد الكاتب بيان أن الإنسان إذا ترك دون رعاية أو توجيه ، أو تهذيب ، ، فإن رغائبه و ميوله و أهواءه ستؤثر بشكل أو بآخر على سيرة حياته ، كما ستؤثر عليه القيم ، و القوانين ، و المفروضات الخارجية الجبرية ، و غيرها . و ستفرض عليه أفكارا تشكل أنماط سلوكه ، و مواقفه دون حرية .

و لأجل فهم معنى الحرية المتوخاة ، فقد أهمل الكاتب الملامح

الخارجية للإنسان ، و البنية الداخلية - الأعضاء و الأجهزة الداخلية - لأن الإنسان ليس هو القشرة الخارجية ، و ليس يدا أو عضلة ، بل هو الفكر و الإحساس الذي يختلف من فرد إلى آخر في التصور و الشعور ، و هو ذاتية الفرد التي تحقق للإنسان وجوده في إطار من التفكير و حرية السلوك ، و في إطار من الوعي لأنفسنا و للآخرين ، و هو ذلك التظلم الداخلي النابع في أعماق النفس البشرية ، الظلام غير المسمى الذي لا يسبر غوره ، و غير المرئي الذي يقبع في أعماق الفرد يقظا دوما ، و مختلفا دوما عما تعتقده ، مفكرا و شاعرا دوما ، إنه الإنسان الخلاق دائما و المتجدد الذي لا يرضى بما هو كائن منهجا و تطبيقا .

و تأتي هذه الرؤية للضمير الإنساني ، الفاعل المتحرك من زاوية الإدراك الفلسفي للإنسان و الكون و الحياة عبر مرحلة الإنسان الممتدة في أعماق الزمن ، منذ الخطيئة الأولى - خروج آدم من الجنة - ، و حتى قيام الساعة ، حتى لا يسقط الإنسان في وهدة الخطيئة المدمرة .

و توقفت عند فهم الكاتب للزمن ، فالخيط الزمني الممتد عبر تاريخ البشرية لا يعني شيئا للكاتب منذ القهقهة الأولى و حتى الشهقة الأخيرة ، فهو شيء ميت ، أما الزمن الذي يعنيه فهو زمن الذاكرة ، زمن الاحساس النفسي بالاضطراب و الاخفاق ، زمن الفعل و الحدث و الموقف ، الزمن الدال على الوجود الإنساني ، و يعي الكاتب مفهوم هذا الزمن ، و هو يقيم بناء شخصية بطله ماونتجوي في إطار فقده حريته لأسباب داخلية ، و أخرى خارجية . و يطرح مانتجوي على نفسه السؤال الإنساني المقلق و المحير و هو :" متى فقدت حريتي ؟ " و قد أجاب الكاتب عن ذلك ، و هو يتتبع العوامل الفاعلة في تكوين شخصية روايته ، و دور هذه

الفواعل في تشكيل مناحي سلوكه التي لعبت الدور الأكبر في ارتكابه الأخطاء ، و بالتالي فقده حريته ؟ و أهم مظاهر هذه الحرية العلاقة الجدلية بين الوسط البيئي و الحرية الفردية .

ثانيا : العلاقة الجدلية بين الوسط البيئي و الحرية الفردية :

يمتاز الإنسان عن غيره بملكة الحرية التي ينفرد بها عن غيره من سائر المخلوقات بالتفكير و الإرادة و السلوك و يصدر عن هذه الحرية بإرادة و اختيار واعيين ، و لذا فحرية الفرد تكون في " اختيار الفعل عن روية مع استطاعة عدم اختياره ، أو استطاعة اختيار ضده " (8) وفق اصطلاح التقليد الفلسفي ، و الفعل الناتج عن حرية الفاعل ، على حد تعبير الإمام الغزالي هو " ما يصدر عن الإرادة حقيقة " (9). بينما ءطلق على من اختار الفعل بأنه " من يصدر منه الفعل مع الإرادة للفعل على سبيل الاختيار ، و مع العلم بالمراد " (10) .

و بقراءة رواية السقوط الحرنجد أن شخصية مانتجوي بطل الرواية ، تشير في أبعادها و صورها ، و في دلالاتها إلى عمق فكر وليم جولدنج ، و ثقافتة الإنسانية في ملامحها و أبعادها ، و دلالاتها ، و جوانبها الداخلية و الخارجية . فهو معني بتتبع دقائق التفاصيل الجزئية لشخصية ماونتجوي و بخاصة الجواب النفسية ، و العوامل المؤثرة في بنية هذه الشخصية ، الإنسانية و الاجتماعية و الثقافية . و لا شك أن شخصية الفنان - إحدى مكونات شخصية ماونتجوي - لها دور بارز في تشكيل رؤية ماونتجوي و فكره و شفافيته ، و حاسيته الفنية الغنية بالأبعاد و الرؤي و الدلالات .

و قد كشفت رؤية ماونتجوي الخلافة ، لزوايا متعددة من الشخصيات الفاعلة في بناء شخصيته - عن الموهبة الفنية التي

يتمتع بها بطل الرواية ، ماونتجوي ، و بخاصة في رسمه ماهية شخصية والده الذي لم يره ، و مكانته ، و تعددية صوره . و تشير هذه الموهبة إلى حريته الفنية و هو يقيم صورة والده بأوجهها المتخيلة و المتعددة ، و تدل هذه الصورة على حرية التنفيذ لملكة الاختيار الواعي دون ضغط خارجي ، رغم أنها خضعت لجانب سيكولوجي .

كما تدل على حريته الفكرية و الفنية المتخيلة ، و لم تأت الصورة متجانسة أو متناغمة في وظائفها و مكانتها ، و لكنها كانت متناغمة و حرية الاختيار لديه ، رغبة من ماونتجوي في رؤية بعض أطياف المجتمع الطبقية متمثلة في شخصية والده ، الأمر الذي أكسبه بعدا اجتماعيا له خصوصيته المنتقاة ، يستطيع أن يتحرك به و معه و لو في إطار النفس ، و يمكنه من أن يشعر بكينونته المفقودة .

لقد تراوحت هذه الصور بين أمير وضابط و قسيس يمكن بوساطتها أن يستشعر عظمته و مكانته المنتفية في العالم الخارجي ، رغم أنها تقبع في زوايا ضميره ، و في أعماق لاوعيه و شعوره ، و في مخزونه الفكري . لقد استمد ماونتجوي من مخزونه الثقافي و الفكري شعوره بالعظمة في ذاته ، و بأنه امتداد لأسلافه الغامضين في التاريخ – اليهود – و لم تحل معيشته المسحوقة في حي روتن رو، المطعون بالفقر و الرذيلة و الاحتقار دون ذلك . و يعكس هذا التصور حريته في أن يعيش لحظات ماونتجووية مع التاريخ المفقود ، و هو يبحث عن الجانب الخبيء و المظلم من شخصية والده ، و هو الجانب المفكر و الحساس . و في إطار هذه الحرية اتجه نحو خلق نموذج أو نماذج ، هي صورة والده المتخيلة ذات الشأو السياسي و الاجتماعي .

و يأتي هذا الإدراك المتـــخـــيل على لســان والده الذي ارتآه ماونتجوي حقيقة واقعة في عالمه المدرك المتخيل . يقول والده له :" عالمهم هو عالمي ، عالم الخطيئة و الخلاص ، عالم المظاهر و الإيمان الواضح ، عالم الحب في الوحل . أنت تتعامل يوميا في دم حياتي . أنا واحد منكم . رجل مسكون ، مسكون بأي شيء ؟ و ممن ؟ و هذه صـرخـتي هي أنني سـرت بينكم بحـريتي العـقليـة ، و لم تحاولوا إغوائي بعيد عنها " (11) .

أما صورة والدته فقد جاءت مزيجا من الحقيقة و الخيال ، و جملة من المتناقضات علي الصعيد الأخلاقي ، و لم يحل كونها قطب الدائرة بالنسبة إليه ، و بأنها أحد برجيه التوأمين ، دون هذه الصورة . فهي مثالية تارة ، لا تعرف العلاقات الجنسية . و تارة أخرى عصامية تعمل خادمة في البيوت لتوفر الحياة لها و لطفلها . و تارة ثالثة شبقه تمارس الجنس لأجل الجنس ، و تشارك الجميع متعة اللذة . و يصفها ماونتجوي بقوله :" كانت مخلوقة ، شاركت الجميع في المتعة كأنها حلمة مرضعة ، انهمكت و هي تضحك بعربدة ، و تزفر الحسرات ، و لا بد أن العلاقات الجنسية العابرة كانت تعني لها ما تعنيه أعماله للفنان الحقيق - الأعمال و ليس أي شيء آخر (12). و كانت تارة رابعة بلا مضامين ، تافهة فارغة المحتوى ، لا هوية لها و لا ظل و لا أبعاد إنسانية تمنحها التفرد و الخصوصية .

و لم ينس مانتجوي في إطار استحضار جزئيات ملامح صورة أمه الجنسية و الأخلاقية أن يؤطرها في شكل محدد بدا ضخما ، منفرا ، و عنيفا ، و مرعبا فيه " ترعب الآخرين و لكنها لا ترعب ، هي تخيف و لا تخاف ، هي تهمل ، و لكنها لا تزيغ أو تشتغل ، عنيفة دون حقد أو قسوة ، هي بالغة دون وصاية ، أو شعور

بالتفوق ، لكن قبل كل شيء هي حاضرة " (13).

و تجدر الإشارة إلى أن المكان ، بأناسه ، و بيوته ، و حاراته ، و الفوارق الاجتماعية قوية في تأسيس بناء معمارية الشخصية الإنسانية و إقامتها ، فحي (روتن رو) المتواضع ، أو الجيتو المطعون – الحي اليهودي – بفقره ، و تواضعه ، و قذارته ، و أطفاله المتسخين لم يكن غنيا بتفاصيليه الإيجابية ، و لم تكن ذكرياته كما يقول :" عن هذه الوجوه البشرية وردية أو بيضاء ، بل كانت رمادية و بنية " (14). و لم تأت هذه الصورة صورة عبثية ، بل صورة حقيقية لأطفال الجيتو اليهودي القذر . يقول مانتجوي :" كنا نحن الأطفال ناقصي التغذية ، و ملابسنا غير كافية . فقد ذهبت إلي المدرسة أو مرة عاري القدمين .كنا حيوانات كثيرة الضوضاء ، تصرخ و تبكي " (15). و كانت تحكم الحي بالإضافة إلى القذارة ، و الفقر ، و سوء الخلق ، شهوة الجنس ، فالعجوز دونافان تحب ممارسة الجنس ، رغم معرفتها بأن الفرصة لن تمنح لها ، و كذلك ابنتها ، و ماغي الشقية . و تحكمه كذلك حالات ثلاث قبل بها حي (روتن رو) رغم أنفه ، يوصفها هزيمة دون قيد أو شرط و هي : الفقر ، و الجريمة ، و الموت (انظر الرواية ص 33) .

و ليس بغريب أن تحكم هذا الحي لغة الاستفزاز ، فهو مثوثب ، و قلق ، و متحفر ، و مضطرب ، يؤمن بالموت " بوصفه طقسا و مشهدا ، و بوصفه وقت الحداد و الإبتهاج " (16) .

و في هذا الإطار فإن ما ونتجوي يكشف عن طفولته البائسة ، و المدمرة ، و العاشقة لرؤية الموتى ، و المسكونة بموروثه ، يقول :" من المألوف أن الموتى يثيرون الإعجاب أكثر من الذين يولدون حديثا ، إذ يتم غسلهم و ترتيبهم و تنظيفهم ، و يحظون بالتأبين كأنهم فراعنة ملفوفون ، و تمتلىء أجسادهم بالتوابل " (17) .

و يصف الكاتب حي (روتن رو) بأنه يثير السخرية و المرارة ، و تؤطره العبثية بعلاقاته الجدلية و المتناقضة ، كما يصف أفراده - و نموذجها أحد شخصيات الحي - بالحالة ، و بأنها في واقعها نموذج حي و صارخ لحي روتن رو القابع في أوحال الهزيمة و الجريمة و الجنس و اللاإنسانية . و تعكس هذه الصورة أن حي (روتن رو) مصاب بالارتباك و العجز و الشلل ، لأنهم افتقدوا تصور خريطة العالم الطبيعي ، و لأنهم افتقدوا صورة المجتمع المقبول التي يجب أن تكون . و يرى اريك فروم " أن صورة أي مجتمع طبيعي يجب أن تكون ذات تكوين و ذات نظام و تماسك داخلي " (18) . لأنهم لم يروا طريقا لتوجيه ذواتهم ، و لأنهم افتقدوا الخريطة التي يجب أن يكون عليها المجتمع الفاعل و البناء .

و تجدر الإشارة إلى أن الكاتب يحاول استدرار عواطفنا تجاه هذا الحي ، بمغالاته في وصف مظاهره اللاإنسانية ، ليثير شفقتنا ، و لكنه ترك الباب مفتوحا لنتصور أن هذه النماذج هي بفعل تراكمات نفسية ، و أخلاقية ، و اقتصادية ، و اجتماعية تمت للمجتمع اليهودي بصلة في اوروبا في القرنين الماضيين . لقد شكل اليهود مجتمعا منغلقا علي ذاته ، يجتر ذاته و نفسه حفاظا على كيانهم من الإندثار ، فالقضية لديهم سياسية أولا . لقد أراد اليهود ذلك لأنفسهم ، و لم يكن الجيتو حصارا مفروضا عليهم ، بل كلن الهزيمة الداخلية في أنفسهم ، و الشعور بالخيبة و الأسى الذي فرض عليهم التقوقع حفاظا على الهوية من الاندثار إلى أن تحين الفرصة للانطلاق و التدمير .

و يحاول مانتجوي أن يرسم صورة النموذج في شخصية الرجل الذي يقطن الغرفة العليا من منزلة ، يقول :" كان المأساة التي كتب عنها عدد كبير من علماء الاجتماع و الاقتصاد كتبا

كثيرة في القرنيين التاسع عشر و العشرين .... و كان هيكلا عظيما صغيرا و مربوطا بالجلد و بدلة زرقاء لامعة ... كانت يداه مثيرتين للاهتمام ، تتشابك فيهما العقد و الأوردة و الرقع البنية اللون ... بدا لي دوما كأنه ينظر إلى شيء غير موجود هناك ، شيء ذي أهمية و قلق عظيمين " (19) .

و لم تكن نظرة الأحياء الأخرى إيجابية لهذا الحي ، فهو في نظرهاافتراضات إنسانية ، و أسلوب حياة ، و كيان من القاذورات . تكاد رؤية مانتجوي تتساوق مع هذه النظرة السلبية لحي (روتن رو) . ، إن منحه شيئا من التعاطف و الود بعد أن غادره ، حيث لم تبق سوى مجموعة من الذكريات ، و على الرغم من مرارتها فإنها غلفت عاطفته بجو من الحلم ، و الواقع و الألم ، و الفرح ، و البرد ، و الدفء ، يقول مانتجوي :" كان صاخبا و دافئا بسيطا و معقدا ، فرديا و سعيدا على نحو غريب ، عالما قائما بذاته . لقد منحني علاقتين ... الأولى : علاقتي بأمي التي حجبت عني الظلام المتخلف ، و الثانية : بإيفي و حماستي في التعرف إليها ، وثقتي بها ، كانت أمي أقرب ما تكون إلى مومس . أما إيفي فكانت كذابة بالفطرة " (20) .

و قد عززت فيه إيفي بالإضافة إلي عالم حي (روتن رو) ، و والدته الصورة الفنية العجيبة ، و أطلقت العنان لعالم أحلامه ، و رؤاه ، و أوهامه الذهنية المتخيلة ، و تمثلت في صور الأشياء ، و الموجودات ، و البشر ، البعثية اللامعقولة ، فهي لا تمت للبشر ، أو للإدراك العقلي الواقعي بصلة (الرواية ص 43 – 44)، و لعل شطح عالم الطفولة الذهني منحه هذا التصور ، أو هذه الصور اللامرئية في عالم الواقع ، هذا الشطح الممتد إلى عالم الفنان – الطفل الكبير في تهيؤاته و أحلامه و أخيلته ، صدر عنها الكاتب الطفل الوعي

المنغرس في عالم طفولته اللامرئية في عالم الوجود ، بل هي ممتدة ومنغرسة في عالم ذهنه المتوثب الخلاق على الصعيد الفني ، وهو يقيم عالمه المتخيل . ومن هذا الأخيلة المستجدة في وعي الكاتب وفي عالمه الفني ، أو في حدود إدراك طبيعته الفنية ، تصور الكاتب أن الأشجار تتحدث ، وفق رؤيته العلاقة اللامعقولة بين التلاميذ والأشجار ، وإن إحداهما "تعين عليها أن تكشف فيما إذا كنا سعداء وطيبين ، ونواصل التعليم" (21) .

ولم يكن حي (روتن رو) بعلاقاته المتشابكة ، وبمكوناته الإنسانية ، والشيئية وبزمانه العبثي منفردا في تشكيل خصوية شخصية ماونتجوى ، بهوياتها المتعددة ، والمتداخلة ، والمتشابكة ، و المتقاطعة والمتفردة أحيانا ، فرئيس الرهبان كان له حضور قوي في ذاكرة ماونتجوى/ الطفل ، ووعي فاعل بممتلكاته-الإنسان والأشياء والأمكنة والأزمنة ، للعالم الجديد بما تزخر به من حياة جد مختلفة ومتناصفة مع حي روتون رو .

وقد تضافرت مكونات هذه الممتلكات والمتعلقات ، وشغلت حيزا كبيرا له أهميته في وعي ماونتجوي ، بذكرياتة المتعددة ، وصداقاته ، وأبعاد هذه الصداقات في الوعي والفكر والسلوك ، وتناقضاتها .

فالإنسان مخزون يمتليء بالعبء من الذكريات ، و ليس مخلوقا آنيا يصنع فورا دون هوية ثقافية ، أو تشكيل اجتماعي ، أو أحلام مرحلة عمرية . أو قسوة فترة زمنية ، بل هو مجموعة متشابكة من الأهواء و الميول ، و النزاعات و الرغائب ، و الأفكار ، و الأحلام ،و الرؤى ، و التاريخ ، و الموروثات . إنه عالم قائم بذاته . و لذا فهو شيء معقد يصعب تصوره و ضبطه بشكل محدد قطعي . و بمعنى أخر فالإنسان ليس جسدا ، أو حيزا ماديا ، أو رد فعل آني

للكون ، و الحياة ، و الأشياء من حوله ، ، بل هو بناء معماري ، يزخر بألوان ، و أطياف ذاتية عن الحياة و الكون و البشر من حوله في علاقاتهم و أفكارهم ،، و أنماط سلوكهم ، كما يقول ماونتجوي. (انظر الرواية ص 65)

إن خصوبة هذه المرحلة بعلاقاتها البشرية و الفكرية و السلوكية ، اكسبت ماونتجوي زخما في الرؤية و التصور ، و اتخاذ المواقف بحرية تنم عن ذاتيته الواعية ، و أهم أركان هذه المرحلة – مرحلة الدراسة – صداقاته المختارة عن وعي و حرية ، و تأتي حريته في اختيار صداقاته لأسباب دينية و إنسانية ، و قد شكلت صداقاته لفليب أرتولد ، و جوني سبراغ ، فهو ينتسب إلى مجتمع ارستقراطي له رؤيته و مواقفه ، و مظاهر سلوكه المتناغمة مع رؤية طبقته ، و انتمائه الفكري و الاجتماعي .

لقد كان فليب أكثر الأشخاص غرابة و تعقيدا ، يجلس على الرصيف ، ينتظر حدوث اصطدام ، و كان مثالا حيا للانتقاء الطبيعي ، الذي يستطيع التواؤم مع الحياة في أبعادها ، و تناقضاتها ، و يستطيع العيش ابلكيفية الظرفية التي يفرضها الواقع . و يصفه مانتجوي بقوله :" فهو مهيأ للعيش في هذا العالم الحديث ، كما أن الدودة الشريطية مهيأة للعيش في الأمعاء " (22).

لقد كان ظل مانتجوي ، و معلمه ، فقد حقق له أشياء منها جمع بطاقات صور الفراعنة المرسومة على علب السجائر ، كما ربطه بالدين ، حيث أدخله الأبرشية ، رغم أن ماونتجوي لم يعمد ، فهو يهودي الديانة . لقد قبل ماونتجوي و جوني سبراغ الدين بوصفه جزءاحتميا من حالة غامضة تقع خلرج نطاق سيطرتهما ، فهما يهوديا الديانة ، و لذا دخل الدين حيواتهما المتعددة ، و نبع من مخزونهما الثقافي و الفكري الذي يشكل متعددات سلوكهما ،

و مواقفهما . و رؤاهما تجاه الإنسان الآخر ، و الحياة . أما فيليب أرنولد فقد قبل الدين على علاته ، لأنه يملك التفكير ، والعقل الهادىء . و رغم هذا التقبل ، فإن ماونتجوي لا يرى في المذهب المسيحي سوى الأساطير ، و الخرافات ، ، كما لا يرى فيه نموذجا يمكن أن يحقق للإنسان الفرد ، الحياة بأبعادها السياسية ، و الاجتماعية ، و الاقتصادية ، و الفكرية ، ، و يتساءل مانتجوي و هو يصتور فيليب قسيسا :" أي مستقبل هذا الذي ينتظر فيليب؟"(23). و يتساءل كذلك عن موقف فيليب من الدنيا ، و السياسة و الديبلوماسية ، و المشاريع ، و استغلال الناس للآخرين ، و عن المعايير الأخرى في ظل سيطرة قانون الغاب ، حيث لا تبرر فيه النتائج الوسائل . (انظر الرواية ص 79) .

و على الرغم من استنكار تدين فيليب فإن ماونتجوي يقبل سيطرة تعاليم ديانته اليهودية علي عالمه الفكري ، و على مظاهر هذا الفكر ، و في الوقت نفسه فإنه يرفض أو يستنكر تدين الآخرين الأغيار ، و لذا يرفض مقولة الأب انسيليم المستند إلى العهد الجديد ، و ترى المقولة سيطرة المادة على العقل اليهودي ، و تفكيره الذي حول المذهب إلي عجل يتعبده في عهد موسى عليه السلام ، يقول الأب انسيليم للأطفال أمام المذبح العالي :" انظروا أيها الأطفال ، ذلك ما يفكرون فيه ملوك مصر . القدح يحتوي على خطوط ذهبية خالصة "(24) .

و تجدر الإشارة إلى أن قضية نسف العجل لم تكن لتشغل بال ماونتجوي و فكره ، بل تحويل الذهب – العشق الأزلي العقلية اليهودية – إلى تراب أولا ، و لما يرمز إليه الذهب – ملوك مصر من الفراعنة – من إرث تاريخي مدعى و مزعوم ثانيا . فهو من وجهة نظر العقلية اليهودية دلالة على حكم اليهود المدعى لمصر ، و دلالة

على دورهم في المنجزات التاريخية و الفكرية و الثقافية ، و نموذجها الأهرامات . و قد حاول وليم جولدنج بأسلوب ذكي تمرير مقولة خاطئة مدعاة ، و تسويغها إلي العقل الأوربي و الإنساني ، بغية إقناعه بالإرث التاريخي لليهود في مصر ، و بلاد الشام ، و تقبله فكرة أنهم حكموا مصر في عهد الفراعنة المحببين إلى بطله ماونتجوي الصغير ، الذي يرقد على سرير المرض ، و لم يجد جولدنج لإراحة الصغير سوى حمل إرث أمه الباقي بعد رحيلها إلى العالم الآخر ، و تقديمه إليه . و يتمثل هذا الإرث في " مجموعة متسخة إلى حد ما من بطاقات السجائر ، مجموعة من ملوك مصر الذين ما زالوا عالقين في ذهني " (25) كما يقول ماونتجوي.

و جدير بالذكر ، أن تحويل الذهب إلى تراب لم يكن ليشغل فكر ماونتجوي ، و لكن رمز الذهب هو ما يثير اهتمامه ، ماونتجوي : " انظر الرواية ص 79)

و قد اتخذ وليم جولدنج من فيليب آرنولد المسيحي نموذجا يمكن تعميمه على الإنسان الأوروبي ، ليصل إلى نقطة تفكيره المركزية حول اعتناق اوروبا المسيحية في العصور الوسطى ، فاعتناقها كان شكليا و زائفا و مظهريا ، سار عليه الناس دون تمحيص ، زو تدقيق ، أو اقتناع ، و يلتقي وليم جولدنج مع اريك فروم في الرؤية " (26) . (انظر الرواية ص 147) .

و يحاول ماونتجوي رد مقولة الأب انسيليم ، ولكنه عجز عن تحقيق ذلك فقام برمي المسيحية بالشعوذة و الهرطقة ، و لم يقف الأمر عند ذلك ، بل قام بتدنيس الكنيسة بعد أن عجز عن إثبات صدق ادعائه التاريخي ، و عن تفنيد ما ذهب إليه الأب انسيليم .

و قد جاء انتقاء وليم جولدنج لشخصية الأب انسيليم المعلم

في مدرسة الكنيسة استحضارا تاريخيا لبعض فلاسفة المسيحية في العصور الوسطى ، و بخاصة القديس انسيليم و أوغسطين ، و القديس توما الأكويني ، فقد ذهب ثلاثتهم إلى التوفيق بين العقل و النقل فس قضية الأيمان بالله و الوجود (27) (انظر الرواية، ص100) .

و رغم وعي جولدنج لمواقف بعض الفلاسفة المسيحيين في العصور الوسطى فإنه ينكر معتقد الآخر ، و قد جسدت ردة فعل ماونتجوي السلبية ثورة علي الكنيسة في إطار نفي الآخر - المعتقدات ءو المذاهب الأخرى - و احتراما لمعتقده الديني و تعزيزا له .

و لم تكن التقاطعات الفكرية و المذهبية لتثير في ذهنه مقارنات بين أفكار المذاهب الأخرى الدينية في تلك المرحلة ، فهو مسكون بإرثه التاريخي ، و بحبه تاريخ الفراعنة الذي يعتقده ضمن الإرث اليهودي ، و موروثهم الحضاري المدعى ، و غير الموجود حقيقة واقعة عبر التاريخ الإنساني ، و لتحقيق ذلك رغب ماوتنجوي في الثورة على الكنيسة ، و في التغيير إذا ما أتيح له ذلك . على قاعدة خلفيته الفكرية لحركات التحرر في القرن التاسع عشر ، و للنظريات المتعددة المثالية ، و الوجودية ، و اللاأدرية ، و النفعية ، و الأخلاقية ، و غيرها من المذاهب الفلسفية ، و في ظل هذا التصور تخيل نفسه حامل صولجان الثائر علي الكنيسة ، برجالها و رهبانها و سدنتها ، و رتبها الدينية ، إلا أن نعم القسيس - الأب واطس - واط ، و الده بالتبني - أقنعه بالعدول عمليا ، و ليس تصورا ذهنيا أو أخلاقيا . و دلالة ذلك استمناؤه في أروقة الكنيسة ، انتقاما و اثباتا لخصوبته و فحولته ، و شعورا بالمتعة الجمالية . و قد غفر لنفسه هذا السلوك . (انظر الرواية

ص101)

و لا شك في أن متعة ماونتجوي الجمالية المنسجمة مع نفسه ، و هو يمارس الفعل الشاذ كانت انعكاسا لنظرته للحياة في تلك المرحلة العمرية - المراهقة - و انسجاما مع مقولة الفيلسوف القروسطي المسيحي توماس أكوانيس ، و قد عرف الجمال على " أنه ذلك الذي ، لدى الرؤية ، يسر " (28) بصفة كونه موضوعا للتأمل ، سواء عن طريق الحواس ، أو في داخل الذهن ذاته .

و تأتي نظرة ماونتجوي تجاه الكنيسة في إطار القول بالحرية الخالصة ، التي لا تبتعد كثيرا عن حرية عدم الإكتراث التي نادى بها الابيقوريون (29) . كما تأتي متوائمة مع نظرته الثائرة ، و يحاول مانتجوي أن يبرر سلوكه إزاء الكنيسة ، بجرحه النفسي الذي خلفه الأب انسيليم ، بإهانة معتقده الديني . لقد ترك قول الأب انسيليم ، كما ترك جلده جزاء سلوكه في نفسه ، جرحا غائرا لا يستطيع الآخرون ادراكه بتوالي الأيام ، و تراكم الاحداث و المتغيرات . (انظر الرواية ص 101 .)

ثالثا : العلاقة الجدلية بين السياسة و الجنس :

إن القوة الكامنة في لا وعي مانتجوي أو في لا شعوره - البئر المسحورة وفق تسمية وليم جولدنج - تحاول أن تحطم العالم من حوله إلى شظايا لتقوم بلملمة جزئياته من جديد ، و ترتيبه على النحو و الشكل الذي تريد . و وفق هذه القوة فقد كان مانتجوي مشدودا إلي اتجاهين فاعلين في مكونات شخصيته و هما : العالم الخارجي ، و لمعنى أخر ، صداقاته لكلا الجنسين ، فيليب و جوني و بياتريس . و العالم الداخلي - البئر المسحورة ، أو عمقه الديني الذي يشعره بالقوة و المجد ، و توهم الاصالة ، كما يشكل

أحيانا ثورته على العالم الخارجي ، و يمنحه الحرية في الرؤية و السلوك و التصرف . فهو الطاقة السحرية الكامنة في فكره و وعيه ، و موروثه الثقافي .

لقد انتسب ماونتجوي إلى الحزب الشيوعي ، و يبدو أن فئته الاجتماعية ، بواقعها الاقتصادي و الاجتماعي و النفسي ، وجهته تجاه هذا الحزب ، و قد جر عليه ذلك مجموعة من التحقيقات الأمنية ، حتى أصبح صديقا مألوفا لمركز الأمن ، و لم يكن انتسابه للحزب سوى محاولة اكتشاف نابعة عن حريته الانتقائية في اختيار الأفضل ، فكانت الايديولوجية البروليتارية متفقة مع هواه ، و حرية اختياره السياسي المتفق مع طبقته الاجتماعية المسحوقة من بين الايديولوجيات المطروحة في الغرب .

و قد تجلت حرية ماونتجوي في اختياره الحزب الشيوعي من بين عدة امكانات متاحة ، لأن الإنسان لا يستطيع أن يختار كل أوجه الامكانات العديدة أمامه ، و لذا استلزم اختياره المخاطرة ، تلك (المخاطرة التي تؤدي بدورها إلى القلق على الإمكانات عامة ، و القلق من الوجه الذي اختاره الإنسان منها ، فهذا قلق من و قلق على " (30) وفق مفهوم كيركجورد ، لارتباط القلق بالحرية ، فالقلق حقيقة الحرية بوصفه إمكانية لا مكانية (31) .

و في ظل هذا الاختيار الايديولوجي نعي موقف ماونتجوي من صديقه فيليب ابن الطبقة البرجوازية المتردد في الانتماء إلي الحزب الشيوعي ، و يعكس الحوار التالي بينهما ذلك ، يقول فيليب :" إنني أحاول الكتشاف الأشياء ، و لقد ذهبت إلى اجتماعاتهم أيضا . و الآن لا تثر أية ضجة يا ماونتجوي ، أنا غير ملتزم ، إنْ شئت قول ذلك .

- أنت من الطبقة الوسطى أيها الملعون . تلك هي

مشكلتك"(32) :

لقد عرف ماونتجوي معنى الحرية بممارسته حرية الجنس ، الخطوة الأولى على طريق اختيار حريته الفردية ، في بداية انتمائه للحزب ، و قد أثارت فعلته ضجة الحزب الشيوعي ، و لكن ماونتجوي عد الممارسة من قبيل ممارسته حقه في حرية الاختيار ، و التصرف و السلوك . و لا شك أن الاختيار عند كيركجورد هو الشاهد على حرية الإنسان ، فهو الاختيار الذي يكون في حالة لا يكون فيها أمام الفرد إلا أن يختار (33) . و يتساءل ماونتجوي عن معنى الحرية ، و عن معنى هذا الحب من منظوره لمعنى الحرية ، يقول :" ما هو الحب إذا هو شيء مجرد فيه ، أقل ما يمكن من الانسانية مثل اعلانات الرقص في بيكاديللي ؟ أو هل أن الحب يوحي بزفاف أبيض ؟ بيت ... ؟ ربما فقدت العذرية مكانتها المقدسة مع انتشار التنوير . و تتحرق الفتيات للسباحة . على أية حال إنها عادة اجتماعية ، فهي في الطبقة الوسطى الدنيا ، حيث تتمثل الغريزة أو العادة بالإبقاء على ما يملك الفرد دون أن يمسه أحد . و كانت في تلك الأيام طبقة ذات نفوذ هائل و استقرار ، وضعية غير كريمة (34) .

و في إطار فهم ماونتجوي لمعنى الحرية فإنه يرجع سلوك الإنسان و مفاهيمه و أفكاره و معتقداته إلى الجنس ، و لذا فالأشياء في ذهنه غائمة ما عدا المتعة الجنسية – القيمة الايجابية للحياة – التي لا يمكن إنكارها . و يبدو أن وليم جولدنج متأثر إلى درجة كبيرة بالمدرسة الفرويدية في نظرتها للجنس ، و لكن الكاتب يناقض الرؤية الفرويدية ، و يناقض نفسه في الوقت الذي يشعر فيه بحريته الداخلية – رؤيته الدينية – الكامنة في أعماق بئره المسحوقة – الجانب الجواني لعالمه الداخلي ، و بتوجيه من

عمقه الديني القابع في اللاوعي أو اللاشعور. و في ظل هذا الإطار فإنه يرفض أن يكون الجنس شعار الإنسان في الحياة كما يرى الآخرون . (انظر الرواية ص 144 - 145)

و يحس ماونتجوي دائما أنه صنيعة الاكتشافات ، و لذا فإنه كان مجبرا و ليس مخيرا و هو صغير ، إذ لم يمتلك حريته ، و لم يستطع اختيار ما يريد ، بدءا بالوالدين ، و مرورا بحياته في حي روتن ، و تبني القسيس له ، و دخوله المدرسة ، و شربه الخمر و المخدر و السجائر ، و قد أراد أن يمارس حريته بمحض اختياره ، و وفق نداءات عالمه الداخلي - البئر المسحورة ، عالم الحرية الخفي . و لذا أحس مشاركته نظرة صديقه بياتريس للكنيسة ، فهي ترى أن الحانات و المشروبات الروحية ملعونة ، و لكنها أرقى درجة من الكنيسة الإنجليزية . (انظر الرواية ص 135)

و وفق رؤية ماونتجوي أنه صنيعة الاكتشافات لم يستطع أن يحمل نظريتين متضادتين أو فكرتين متقابلتين ، أو شيئين في آن معا . فهو ابن اللحظة الآنية ، ينغمس فيها ، و يدرك نفسه من خلالها . فحريته فردية ذات وجه واحد ، و لذا لا يستطيع أن يكون فنانا و بقالا في آن معا . و تتفق هذه الرؤية مع الحرية التي تتجلى عند كيركجورد في حقل الاختيار ، الذي يعني وجود الامكانية ، و هو اختيار بين امكانات متعددة ، و الإنسان لا يستطيع اختيار كل أوجه الإمكانات العديدة الموضوعة أمامه(35).

و يأتي إدراك ماونتجوي لماهية شخصيته في إطار فهمه الحرية ذات الوجه الواحد وفق تعاقب سني عمره ، و امتداد تيار الزمن فيه ، منذ طفولته و مروا بمراهقته ، و انضمامه إلي الحزب الشيوعي ، و اعتقاله إبان الحرب العالمية الثانية ، و انتهاء بحريته الجسدية بعد انتهاء هذه الحرب ، كما يأتي من طبيعة الفنان في

ذاته ، فهو رسام . (انظر الرواية ، ص 137)

و يحاول ماونتجوي تشكيل شخصية الآخرين وفق رؤيته و ثقافته ، و هو ينقب في ذاكرتهم ، و ثقافتهم في حدود عالمهم الداخلي - البئر المسحورة - حتى يمكنه توجيههم إلى ما يريده ، و حتى يستطيع أن يلقي بظلال هدا العالم على لوحته الفنية ، و حتى تتضح عوالم الشخصية الداخلية . و قد مارس ماونتجوي ذلك مع بياتريس و هو يستفسر عن ماهية ثقافته بسؤاله عن ماهية ثقافته ، و مضامين هذه الثقافة : لأن الإنسان ابن ثقافته . يقول لبياتريس و هي في حالة استعداد للرسم :" أين تسكنين يا بياتريس ؟ تحركت ثانية فجأة .

لا تتحركي ، لا أيتها الفتاة الساذجة . ليس عنوانك ؟ في الداخل جانب رأسي يتكيء على جانب رأسك ، هل تسكنين هناك ؟ لا يمكن أن تفصلنا بوصة واحدة . إنني أعيش قرب مؤخرة رأسي في الداخل تماما . أقرب إلى المؤخرة منها إلى المقدمة . أأنت كذلك ؟ هل تسكنين في هذا المكان تماما ؟ لو وضعت أصابعي فوق مؤخرة و حركتها إلى الأعلى فهل أنا قريب ؟ أقرب ، أقرب " (36) .

و في إطار العلاقة الجدلية بين الثقافة و الجنس أدرك ماونتجوي قصور بياتريس الجنسي ، أو على وجه الدقة عدم تفاعلها معه جنسيا لحظة ممارسة الجنس ، و خوفها من هذا الجنس . و قد أرجعه إلى التربية الخطأ و الدين ، فهي تخاف الخطيئة الدينية . و من مخالفة هذا الدين ، لتحكم مخزونها الفكري ، و الثقافي ، و الديني ، و التربوي في رؤيتها و سلوكها على الرغم من موقفها من الكنيسة الإنجليزية . (انظر الرواية ص 160)

و لعل ماونتجوي لم يع أن الإنسان - الموجود الطبيعي - من بين الموجودات الأخرى هو الذي يستطيع أن يقاوم دوافعه ، و يملك "

أن يضع غرائزه موضع البحث ، و يجد في نفسه من القوة ما يستطيع معه أن يمزج الواقعة بالقيمة " (37) . و لكنه عجز عن ذلك فاتجه نحو تافي ، و كان هذا التوجه اللاأخلاقي من وجهة نظر وليم جولدنج ارتدادا عن قواعد الالتزام الإنساني ، و حبا في التغيير ، و يبين جولدنج أن التغير سمة المناخ المتولد عن الحروب ، و الصراعات الدولية ، حيث تنتعش الجريمة ، و الحرية و الإباحية ، و التحلل . و لا يبتعد بذلك عن رأي مونتسكيو في أن الحرية تتأثر بالمناخ ، و كذلك الطباع و الأهواء ، و تتأثر باختلاف المناخ إلى حد بعيد (38) .

لقد أرادت بياتريس من العملية الجنسية بداية أن يكون لها وجود اجتماعي ، و لكنها فقدت حريتها ، و لم يكن الجنس لديها غاية في حد ذاته ، و إنما خطوة أو مقدمة لخطوات أخرى لاحقة ، تقوم على أرضية الجنس الصلبة ، و قوامها الزوجة والبيت و الحماية . و قد أفقدها هذا التصور الخلقي حريتها ، عندما اتكأت على الآخر ، الأمر الذي أدى إلى ضعف إسهاماتها في الحياة . و يلخص ماونتجوي ذلك بقوله :" موت البكارة يدفع ثمن كل شيء " (39) .

و بدهي في ظل تركيبة بياتريس النفسية و الأخلاقية أن تفقد حريتها في الرؤية ، و التوجه و السلوك و الاختيار ، كما أفقدها حرية الإرادة ، و إرادة التحكم في عضلاتها ، نتج عنه شلل عضلاتها الإرادية التي أخذت تعمل دون ضوابط عقلية ، بعد أن فقدت خلايا العقل و أنسجته عملها ، ففقدت بالتالي القدرة على إصدار الإشارات و الإرشادات ، و التوجيهات بفعل تخليها عن حريتها (انظر الرواية ص 312) .

ولم تدرك بياتريس أن الطبيعة – الجنس– لا تجدد سلوك الإنسان، ولذا وقعت فريسة بين الحاجات العضوية التي تسعى

دائما إلى إشباع ذاتها، وبين تكييف السلوك مع القواعد الاجتماعية لبيئتها. ولم تع كذلك المشكلة الخلقية التي تثور في النفس جراء عدم إدراك أن الطبيعة - الجنس- لا تحدد سلوك المجتمع، وأن المجتمع لا يحل أزماتها النفسية. وفي ضوء هذا التصور لم تستطع بياتريس أن تواجه مصيرها بنفسها.

ويمكن القول إن بياتريس لم تكن تنشد اللذة غاية، فهذه يمكن تحقيقها بوسيلة أو بأخرى، بل كانت ترمي إلى أغراض أخرى توفر لها الحماية والأمن والاستقرار، ولذا لم تستطع - بفقدها هذه الأغراض- تجنب الألم ، لشعورها الخلقي الذي أظهر أن "حساب اللذات أعجز من أن يحقق للإنسان ما يصبو إليه من توازن نفسي، وأن حياة اللذة لا يمكن أن تفضي إلا إلى حالة أليمة من التشتت الروحي، أو التوزع النفسي" (40).

لقد تيقن ماونتجوي بانهيار -بياتريس- أن الحب والجنس والعاطفة عوامل تثير الحزن في نفسه، لأنها تهدف إلى سيطرة العالم المادي، الخارجي - على العالم الداخلي ، ومن ثم الامتداد نحو ساحة الآخر ، ليبسط سيطرته على الأشياء والعلاقات من حوله، الأمر الذي يفقدها حريتها. وإذا فقد الانسان حريته فإنه يفقد رغبته وقوته، وتصبح العلاقة التبادلية بينه وبين الآخر علاقة اضطهاد وتعذيب، فهو -مانتجوي- لم يستطع أن يسمو على رغباته المتعددة، حتى يحقق حريته العقلية المنتصرة التي نادى بها كانت في إطار الاستقلال الذاتي، وإنما كان فريسة ذاته، التي جاهد أن يحقق حياته بوصفها صنيعة يده، ولم يخرج في ذلك عن دائرة الأخلاق الوجودية التي تقوم على " الاعتراف بأولوية ضمير المتكلم ، وتدعو إلى تأسيس السلوك على الحرية الشخصية" (41).

وجدير بالذكر أن الحرية في نظر الوجوديين ليست حقيقة

قائمة، وليست معطى من معطيات الحس، بل" هي كسب يحصل كل يوم دون أن يستحيل إلى حصيلة ثابتة. ومعنى هذا أنه إذا أراد المرء أن يكون حرا ، فإن عليه أن يسعى جاهدا دائما في سبيل الانتقال من مملكة الطبيعة إلى مملكة الأخلاق" (42).

ويدل هذا القول على أن الحرية متحركة وليست ساكنة، وعلى الفرد أن يحدد كل يوم حريته باختيار سلوكه، ومعتقده، وفكره وفق المعطيات الجديدة، وهذا يشير إلى أن الحرية ناقصة دائما، لأنها متجددة دائما، فضلا عن أنها قلقة ،مضطربة، وغير مستقرة، ومفتقرة إلى مزيد من الاستمرار. ولذا فإن مانتجوي انتقل بعلاقته في ظل مملكة الطبيعة -الجنس- إلى تافي، بعد أن وجد فيها ضالته التي افتقدها في بياتريس، وقد أوجد هذا الانتقال الآلام المزمنة، والعذاب النفسي لبياتريس . ويوضح مانتجوي ذلك بقوله:" نحن مضطرون الآن ، وفي هذا المكان إلى أن يعذب بعضنا بعضا. نستطيع أن نراقب أنفسنا، وقد تحولنا إلى آلات، لا نشعر إلا بالعب عندما نرفع أذرعنا القريبة أدوات عاطفتها صوب أولئك الذين نحب، إن الذين يفقدون حريتهم في وسعهم أن يراقبوا أنفسهم ، وقد اضطروا اضطرار مريرا إلى فعل هذا في ضوء النهار، حتى يسأل أحدهم: من يعذب من؟"(43).

رابعا :الإشكالية السياسية وصراع المصالح

ألقى وليم جولدنج بعض الظلال على الحالة السياسية للمجتمع الانجليزي إبان الحرب العالمية الثانية. وتموجات هذه الحالة من زاوية الحزب الشيوعي الذي اشتد عوده زمن الحرب ،والتزم كوادر الحزب بعقيدتهم الشيوعية إلى حد التضحية بالنفس في سبيل مبادئ الحزب، فهم يشعرون بأنهم يناضلون في سبيل هدف سام، ولذا فإنهم يستعذبون التضحية والفداء يقول

ماونتجوي في ذلك:" فهناك قوة محددة ،إذا كان المرء شيوعيا ، إحساس بالاستشهاد، وإحساس بالهدف " (44).

ويأتي هذا الالتزام في ظل المذهبية الثقافية لكوادر الحزب الشيوعي، ولاشك في أن الإنسان رهن مذهبه الشقافي، ومن آمن بمذهبه دان له وارتضى"في سبيله التضحية لتمسي المذهبية الثقافية جزءا من شعورالإنسان ومن كيانه" (45)".

ولكن وليم جولدنج لم يرد صبغ الحزب الشيوعي بالصبغة المقدسة، فقد كشف عن الخلخلة، وفقد القيم الأخلاقية لبعض كوادر الحزب ،وهو يعري العلاقة بين ماونتجوي وتافي عضوالحزب الشيوعي ،تلك العلاقة الت يقامت على قاعدة إشباع الطبيعة-الجنس- لدى كل منهماعن حرية واقتناع.وقد اتخذت العملية الجنسية بينهما شكلا علنيا، ويعكس ذلك فقد المعايير والقيم الأخلاقية، فالشيوعي في نظر ماونتجوي لايقيم وزنا للأخلاق، لأن الشيوعية لاتؤمن بوجودإله خالق، فهو في نظرهاغير موجود، ولذا لا تتقيد بمعتقد ديني، ولابنواميس هذه المعتقدات . ولم يشذ الوجوديون عن ذلك ، وبخاصة وجودية سارتر التي انتهت إلى فكرة لاهوتية لاإله فيها (46). ويبين ماونتجوي ذلك بوضوح بقوله: "ومارسنا الحب على نحو وحشي، ومتبادل....على أية حال كنا شيوعيين، وحياتنا الخاصة تهمنا وحدنا. وكان العالم ينفجر، ولن يعيش أحد منا طويلا"(47).

لقد أدت الحرب إلى خلق مناخ جديد قوامه عدم الانتماء والاباحية، واللامبالاة، والأنانية ، والفردية، والذاتية، والخروج على ضوابط القيم، والأخلاق، والعادات، كماأدت إلى حرية الحركة، وحرية التصرف ، على قاعدة الأولوية الحادة، الوليد الشرعي في زمن الحرب، فمانتجوي وتافي يفهمان معنى المتعة، وعدم الغيرة، فلكل

عالمه الخاص، ولكل فهمه للمتعة التي قد تتحقق عن طريق طرف ثالث دون أن يؤثرعلى علاقتمها ، يقول مانتجوي:" لم يكن أي منا غيورا، بل سيفهم المتعة التي يحصل عليها من شخص ثالث. لاشيء يدوم كل شيء نسبي. الجنس مسألة خاصة ، الجنس مسألة سريرية، ومنع الحمل قضى على ضرورة الحياة الأسرية المتزمتة"(48).

وعلى الرغم من هذا الانفتاح والمشاعية الأخلاقية فقد فقد ماونتجوي حريته في الاختيار، و تماثلت لديه القضايا بعد أن تخلى عن حريته، وعن الانتساب إلى الحزب الشيوعي في زمن الحرب، وقد أدى التماثل إلى اختلال القيم، وتلاشي المعايير وفقد القيم النقدية- بوصلة الاتجاه والرؤية والحكم على الأشياء- كما أدى إلى عدم القدرة على التمييز بين الأشياء. فهو لايرى اختلافا بين الفوضى العقلية والفوضى في العالم الخارجي، لقد تشابهت الحالتان لديه، ويشير هذا إلى ارتباكه وعجزه عن الفعل الهادف البناء، بعدأن افتقد رؤية ارتكاز تمكنه من تنسيق أفكاره وسلوكه، وكافة الانطباعات التي تمسه. كما تشيرإلى أنه فقد خريطة العالم الطبيعي من حوله، بعد أن افتقد صورة المجتمع التي يجب أن تكون، وهي "صورة ذات تكوين، وذات أطر محدودة ، وتكوين متكامل، وتماسك داخلي"(49).

ويبين ماونتجوي صورة العالم من حوله بقوله:" هناك فوضى في العقل،... وفوضى في العالم عموما، حالتان متشابهان، ربماخلفت إحداهما الأخرى، البيوت المهدمة، اللاجئون، الموات والعذاب يقبلان بهما كنموذج للعالم، وسلوك شخص ما، عبارة عن مرض صغير بما فيه الكفاية"(50).

وفي ضوء هذه الفوضى المتولدة عن عدمية الرؤية لأسباب

متعددة لم يعد وليم جولدنج أونموذجه القصصي يرى ثمة فرق بين قتل فرد ،أو قتل البشر جميعا، ولعل هذا التبرير يقع في إطار اقناع نفسه بالكف عن جلد الذات، ولاشك أن الألم والعنف والتدمير من مقولات الواقع الانساني التي يستغلها لتبرير أخطائه، فهي تنتمي إلى عالم عاجز وعديم الشفقة. يقول مانتجوي لنفسه: "لماذا تزعج نفسك بالقتل في مكان خاص في حين أنك تستطيع إطلاق النار على الناس علنا، وتتلقى التهنئة على ذلك علنا، لماذا تزعج نفسك بشأن فتاة ممزقة واحدة، في حين يموت آلاف الفتيات تحت وابل القصف" (51).

وقد أراد ماونتجوي القول بأن الإنسان يملك حرية القتل والتدمير مادام هذا القتل والتدمير في سبيل المصلحة الذاتية، متعددة الأوجه، والمتناقضة مع مصالح الآخرين . ويرى أن هذا التناقض يسمح بالقتل و التدمير في سبيل المصلحة العليا للفرد والأمة، ويلاقي القبول والاستحسان، ويفرض سياسة الأمر الواقع التي تجبرالمهزوم على ضريبة هزيمته بأشكال متعددة تحت راية الانتصار. (انظر الرواية ص 298)

في ظل الإشكالية السياسية وصراع المصالح ، اختار الكاتب لخريطة هذه الإشكالية نمطين أو نموذجين متصارعين في زمن الحرب العالمية الثانية، هما نظام القوة والتسلط، والقهر المدعم بالقوة العسكرية أولا. وقوة النفس، والإرادة، وروح المقاومة، وحرية الرأي، والفكر والسلوك ثانيا. ويأتي النمطان امتدادا للصراع بين القوة الغاشمة وبين قوة الإرادة والنفس . ويبين وليم جولدنج باختياره النموذجين حقيقة الصراع الانساني، على قاعدة السياسة والاقتصاد والمصلحة الذاتية، وبسط السيطرة والنفوذ، ومحاولة إلغاء الآخر. ويقف تصادمهما الفكري والجسدي عبر خطوط الحوار

وفنونه، ووسائل التعذيب المختلفة دليلا حياعلى تصادم مقولات الفكر الإنساني التي تعكس المصالح، والرؤى، والاتجاهات ، وأنماط السلوك، كماتقف مؤشرا على اختراع فنون من القول والعمل، وعلى توليد أنماط من المعرفة عن الذات، وعن الآخر لاتتسنى في زمن الحرية - زمن السلم- والرخاء. فالأزمات تكسب الإنسان القدرة على الرؤية، أما ضياعها التي ينتزعها ثمن فقد الحرية، فهو مقدمة أساسية لنمط جديد من الرؤية والمعرفة ، ولفعل آخر يختلف عنه في زمن السلم والرخاء.

ويشير التقابل المعرفي والإنساني لكلا الطرفين - ماونتجوي الانجليزي، والدكتور هالدة الألماني- إلى احتكاك المعرفة، وجس النبض، وقهر الآخر بوسائل شتى من القول والفعل، وفق الظرف والحاجة، ووفق ما تقتضيه المصلحة. وعلى الرغم من التقاطع، والتقابل، والتوازي، والتماثل في رؤية كل منهما، ومواقفهما، وسلوكهما، فإنهما يمثلان حقيقة الإنسان في الحياة، وصراعه من أجل مصلحته الفردية أولا، ومصلحة الأمة التي ينتمي إليها ثانيا، وبخاصة في ظل التضاد والتناقض، فقدر بلديهما أن يعذب أحدهما الآخر.

وعلى الرغم من انتماء كل منهما إلى الحزب الشيوعي سابقا فإن المصالح متناقضة، والأهداف مختلفة ومتضادة، وفق رؤية كل منهما للمصلحة الخاصة والعامة، ووفق استراتيجية هذه الرؤية. يقول د. هالدة المحقق لمانتجوي المعتقل في معسكر النازي:"لقد كنا شيوعيين على أية حال. الغاية تبرر الوسيلة... الحقيقة لي ولك في هذه الغرفة، لقد منحنا نفسينا لنوع من الآلة الاجتماعية، أنا تحت سيطرت هذه الآلة، وأنت تحت سيطرتي تماما. وهكذا نحن درجات ياسيد مانتجوي"(52).

ويأتي اختيار جولدنج للدكتور هالدة ولمانتجوي في إطار صراع الثقافات، وتناقض المصالح و وتضارب المواقف، ولاشك أن صراع الثقافات يعد القاعدة الأساسية لبناء الأمم، وتقدم الشعوب ، والمولد الحقيقي لحركتها، وانتماءاتها وبناء حضارتها. فكلاهما يمثل زاوية ثقافية تختلف عن الأخرى وتتقاطع معها، وتحاول أن تثبت أحقيتها في الحياة والوجود على حساب الأخرى ، وتثبت انتصارها بالفكر والثقافة والسلاح.

ولعل محاولة هالدة إقناع مانتجوي الانجليزي بالعتراف عن شبكة الضباط والجنود الذين هربوا من معسكر الاعتقال، وعن خططهم التي أتاحت لهم فرصة الهرب دون تعذيب، تأتي خطوة أولية في حق لصراع لعبة شد الحبل بينهما، وإغراء لالتزام حرية اختيار الحياة على الموت، حتى يخدم الحقيقة العليا، وأركانها البقاء، والفن، والمعرفة، والحقيقة. ولم يكن اختيار دكتور هالدة لمانتجوي عبثا، فهو يمثل المثقف، الحلقة اللينة. والأرض الرخوة في لعبة شد الحبل النفسي ، ولعبة السلاح الدامية، بنفسيته الهشة، وبوضعه الاجتماعي، وبمكتسباته ، ويمثل الخطوة الأولى في سلسلة الانهيارات إذا تعرضت مصالحه لخطر، وبخاصة إذا لم يكن منتميا إلى فكر، أو إذا لم يكن صاحب رؤية وايديولوجية.

وفي محاولة كسر حاجز الصمت بينهما يقدم د. هالدة عروضا وإغراءات، وهو يركز على موهبته الفنية التي يجب أن يوليها رعاية خاصة، فهي كنزه الباقي،حتى يشعر بأهميته، فيعترف بالتالي عن طواعية وطيب خاطر، يقول د.هالدة في هذا السياق: " أرجوك، اصغ،أنا اختارك لا لأنك جزء من المنظمة فحسب، بل لأنك فنان، ولهذا لابد أن تكون موضوعيا، ومختلفاعن زملائك، رجل يعرف متى لاتكون الخيانة خيانة، ومتى ينبغي على

الفرد أن يكسر القاعدة، أو ينكث الوعد، كي يخدم الحقيقة العليا"(53).

ويحاول د.هالدة ممثل الحركة النازية في جانبها الإعلامي الذي يرتكز إلى أسس وقواعد نفسية، انتزع الاعتراف من ماونتجوي، بوسائل متعددة : بالإغراء والتهديد، وتسطيح شخصية ماونتجوي وتشريحها وبعبارة أخرى يحاول زعزعة الثقة في ماهيته الانسانية ، وغرس روح الهزيمة في ذاته .ولاغرابة في ذلك، فالعجلة الإعلامية الألمانية في زمن الحرب العالمية الثانية، كانت تملك المهارة والكفاءة العالية، ويمثل ذلك وزير إعلامها جوبلز الذي كان قوي في حشد الشعب الألماني خلف مقولاته، ورؤاه، وأحقية الشعب الألماني في السيادة على الشعوب الأخرى ، ومنطلقه تفوق العنصر الجرماني ، (انظر الرواية ص190).

أما ماونتجوي رمز الغرب، وعنوانه، ومعادل الجناح الآخر الموضوعي في لعبة الصراع الدولية في زمن الحرب العالمية الثانية، فلا يختلف في رؤيته الانسانية عن د.هالدة، وهي أن الاختيار الخطأ، والاستعمال السيء للحرية يفقد الانسان حريته. و قد اختار ماونتجوي حرية عدم الاعتراف، فالحرية الجسدية في نظره حرية قاصرة، ولا معقولة، أما حرية النفس والروح والجسد معا فهي الحرية الراشدة المعقولة كما يرى (برديف) الفيلسوف الروسي(54)، ومايميز الحرية الانسانية ظهورها كاختيار بين ضرورتين، وهذا الاختيار"رهن يتقبلنا للقيمة التي هي سر الحرية"(55)، وعندئذ لن يكون ثمة اختيار بين أطراف متعددة، بل تتقدم فكرة الاختيار، وتصبح الحرية على حد تعبير (لافل) هي القيمة الفاعلة في ذاتها (56).

ولم يخرج هالدة الألماني عن هذا التصور، رغم أنه القاضي

والجلاد ،على قاعدة وظيفته التي تناقض رؤيته ومبادئه وثقافته، ويشكل هذا التطابق اقتناعهما بأن كل أطراف لعبة الصراع والموت على خطأ، ولكن الضرورة ،ضرورة المصالح تقضي الصراع وبسط السيطرة ، والسيادة على الآخر، واستغلاله، وتسخير موارده ، وطاقاته، ومنجزاته لصالحه. وفي ضوء هذه الرؤية التبادلية لأطراف الصراع التي تكتسب صفة الديمومة ما دام الانسان مكلفا بوراثة الأرض وتعميرها ، ويستند في ذلك إلى قانون التكليف الإله للإنسان بالحركة والحرية والعمل في الأرض، ولذا فالتاريخ غير قادرعلى فك تشابك الظروف بين الأطراف المتناقضة والمتصارعة ،لأنه لا يستطيع تقرير أيهما على صواب أو على خطأ، أو لا أحد منهما على الاطلاق، يقول د.هالدة لماونتجوي عن ذلك:"المشكلة يتعذر حلها، حتى لو استطاعوا أن يفهموا تحفظاتنا، أحكامنا السريعة، إحساسنا بالصدق الذي لايعد سوى نكوص لا نهاية له، جزيرة متنقلة وسط الفوضى"(57). وفي إطار فهم كل منهما الحرية فن ماونتجوي لن يتخل عن حريته في الابقاء على معلوماته رهن ذاكراته رغم السجن الانفرادي في زنزانة مظلمة.

وقد استدعى ظلام الزنزانة، وفقده حريته الجسدية-الخارجية -حرية الحركة والتنقل ، السؤال الذي يلح عليه دائما، وهو كيف بدأت أخشى الظلام إلى هذا الحد؟ سواء أكان الظلام المادي أم المعنوي.

ويفرض عليه إلحاح هذا السؤال استدعاء طفولته المعذبة في ظل والدته، وفي كنف القسيس واطس -واط ، ومديرة منزله السيدة باسكو، وبرج الكنيسة الذي كان يمثل له رأسا قبيح المنظر، مع ما يعنيه هذا الرأس من رؤية لديانة الآخر. ورغم الظلام متعدد الأوجه الذي استلب منه الحرية الخارجية، فإنه ظل

طليقاحرا على الصعيد الفكري والذهني، يجوب الأزمنة المتلاحقة، وفواعل هذه الأزمنة، وتشكيلها الشخصية في أبعادها، ومستوياتها النفسية والاجتماعية والأخلاقية.

لقد كان ماونتجوي حرا في التوغل عبر الزمن الممتد لحياته منذ طفولته حتى لحظته الراهنة-سجنه-وحرا في استعراض البشر الذين أثروا في حياته سلبا وإيجابا،وتحليل شخصياتهم بمستوياتها المختلفة، وبخاصة النفسية والمسلكية، والعقدية، فالصلاة لواطس- واط توفرله الحماية من الأفكارالشريرة " التي تدور في أذهان كل الناس بصرف النظر عن صفاتهم الحميدة، وبصرف النظر عن الجهود الحميدة التي يبذلونها. ولهذا ينبغي للمرءأن يصلي... وبهذا يتمكن من طرد الأفكار والنوم نوما هادئا "(58)، ولم تكن صلواته سوى نوع من الإشارات الغامضة عن الأعداء المتخيليين والوهميين ليبقى في دائرة الضوء، وحتى لايفقد مركزه في الكنيسة. وفي ظل هذا الظل الوهمي المتعمد فإن الأب واطس- واط أحاط ماونتجوي - ابنه بالتبني - بغموض تام من الإشارات عن الأعداء والأشباح ، والغيبيات والأهوال العامة، وأوحى له بأنه شريك لهؤلاء، ولذا جعله في دائرة التوهم بالمراقبة.

ويرى ماونتجوي أن سلوك الأب واطس - واط ليس إلا سببا لإخفاء دوافعه الحقيقية عن نفسه، وعلى مستوى ما " تظاهر أنه مجنون كي يتخلص من مسؤوليته عن رغباته ودوافعه المخيفة ... وتعد هذه الحالة عند الأب واطس- واط و ماونتجوي من حالات النكوص اللامتناهية ونسبية لا حل لها"(59).

ويمكن الإشاة إلى براعة ماونجوي في تشريح شخصية الأب واطس -واط بأبعادها المتعددة، النفسية، والدينية، والأخلاقية،

والاجتماعية، والفسيولوجية، وبخاصة جانب القصور الجنسي لدى الأبواطس-واط، فالأب واطس-واط لم يقترب من صبي في المدرسة، أو في الدير اقترابا مباشرا بسبب الرغبات المريضة التي سممته. لقد صوره ماونتجوي بأنه يملك مخزونا هائلا من الرغبات الجامحة، تشكلت في مرحلتي الشباب والجامعة،حيث في وسع الشباب والتجربة أن يسيرا معا، ويمارسا الحب. ولكن موجودات طبيعته الخالية من الأشجار المثمرة -الأبناء والزوجة- لم تكن سوى القذراة . وبعبارة أخرى لم يعد يملك سوى صور الحياة، أما الحياة نفسها فقد تخلت عنه بعد أن تخلى عنها، ولم تعد لديه سوى الرغبات المحمومة والمكبوتة بفعل قوى خارجية، رغم أن عالمه الداخلي يمور بالعذاب ، ويطفح بالرغبة المجنونة، ويحس ماونتجوي أنه مفيد، ويبعث على الاطمئنان عند الأب واطس - واط فهو بالنسبة له بدل فاقد، ومعادل موضوعي لرغباته المكبوتة. ولكن هذا الفقد لم يأخذ صفة الاستمرارية لدى واطس-واط، فأزمته النفسية، وصراعه مع الواقع يرفض هذا المعادل، ويفرض عليه سؤال في خضم معركته النفسية بين واقعه وبين ماكان يجب أن يكون، وهو: لماذا علي أن أرى ابنا لايمت لصلبي بصلة؟لماذا لم أتزوج...إلخ، وقد أوجد ذلك لديه حالة من القلق والغموض واليأس والخوف من الحياة، ومن العتمة الداخلية. وفرضت عليه الحذر من النوم خوفا من الموت. وبعبارة أخرى فرض عليه الظلام النفسي والأمني خالة من رعب لاعقلاني عام (60).

ويبدو أن ظلمة منزل الأب واطس - واط امتدت لتعمر عالم ماونتجوي الجواني، وأحالت عليه أسئلة تريد لهاجوابا عن الأسباب التي أدت إلى تشكيل ظاهرة الخوف لديه، رغم أنه لم يكن يخشاه سابقا، لقد بدأت خيوط شبكة النسيج العمكبوتي للظلمة

الداخلية تتداعى، وتفصح عن الأسباب الفاعلة في تشكيل هذه الظلمة التي استدعتها زنزانة ماونتجوي بأدواتها التعذيبية.

وقد شكلت العتمة لديه معاناة الخوف على ممتلكاته الخاصة- نموذج الجنس البشري - ومعاناة تضخم عالمه الذهني بالتساؤلات، والتصورات، والتهيؤات، والانتقال من محطة إلى أخرى عبر الزمن الممتد منذ طفولته وحتى لحظة تواجده في الزنزانة ، وبالجمل العديدة التي يسمعها يتردد صداها في ذهنه عن صراعه مع الدكتورهالدة. وقدخلق هذا الشعور لديه ذهنية حادة بلغت درجة من الشفافية إلى حد مراقبته الأشكال الأميبية التي تسبح في دمه، والاستماع إليها، وإلى حد فقده الصوت، يقول في ذلك : "تكلمت بصوت عال، وكان صوتي خشنا، أخذوه مني. أنا ؟ أنا العديد من الأنوات" (61).

و من مظاهر معاناة تضخم الأفكار لدى ماونتجوي مجموعة من الهواجس والأفكار والتوقعات، التي تشكلت عندما وضع في مناخ يتيح له الهرب. لقد أدرك ماونتجوي، وفق تصوراته ،مخطط الدكتوة هالدة الذي يدفعه باتجاه الباب الوحيد المفتوح على مصراعيه - باب النجاة الوحيد- وكأنه يقول له:"نريد منك أن تقوم بالخطوة التالية، نعرف أنك سوف تفعل ذلك، لأننا لانخطئ أبدا. لقد قهرنا العالم. وعلقنا في صف واحد الأجساد المنتهكة لأثيوبيا، و اسبانيا، والنرويج، وبولندا وتشيكوسلوفاكيا، وفرنسا، وهولندة، وبلجيكا.من تظننا ؟ ... نحن لانعذبك. نحن ندعك تعذب نفسك"(62).

كما أدرك ماونتجوي أنه وضع في مركز اختبار قوة الإرادة، والقدرة على التحمل في ظل أجواء غير مقبولة انسانيا ونفسيا، فاللزوجة ،والعفونة، والاحماض، والجثث والصديد، هي مكونات

المكان، وكلها تقودإلى الانهيار والاعتراف. ورغم ذلك أعلن قبوله التحدي، وقبول الباب المغلق حيث: الظلام، السماء الموصدة، ومنطلقه أن الحرية الشكلية لاقيمة لها أمام حريته الداخلية: الإرادة والعزيمة، والقوة، ولذا نأى بجانبه عن الباب المفتوح، حتى لايمنح عدوه فرصة فرض إرادته وعقليته وخططه عليه، بل التفت إلى ماضيه، الضاربة جذوره في أعماق التاريخ، يستمد منه قوته، وإرادته. وتحمله ألوان العذاب. ويشكل هذاالماضي موروثه الحضاري لديناته اليهودية على حد تصوه لهذه الحضارة، ويمكن القول إن مشكلات الظلمة الداخلية لديه تعود إلى أسباب نفسية، تتعلق بأسرته أولا، وبنظرة المجتمع لوسطه الاجتماعي ثانيا، ولمعتقده الديني ثالثا، مع ما يشير إليه هذا المعتقد من قضايا فكرية، واجتماعية، واقتصادية ،وانغلاق على الذات، وبديهي أن يؤدي هذا الانطلاق إلى ردة فعل الآخر، مما تنعكس بالضرورة علي نفسية الشخصية اليهودية في المجتمعات الاخرى وهذه النظرة قديمة جديدة درسها علماء الاجتماع ، وقد عبّر عنها عالم الاجتماع الفرنسي دور كايم بقوله:" إن كل عصر، وكل مجتمع إنما يضعان تحت مفهوم الإنسان انسان هذا العصر، أو ذلك المجتمع. وإذا كان من الحق أن اليوناني قديما لم يكن يحسب للبربري أي حساب، ، فإن من الحق أيضاآن الرجل الأوروبي-اليوم-إنما يعتقد أن الانسان هو على وجه التحديد، انسان هذا المجتمع الغربي المسيحي...)(63).

وتماثل الظلمة المكانية لدى ماونتجوي، سواء ظلمة طفولته المعذبة في حي روتن رو، أوظلمة الزنزانة على الرغم من اختلاف الأزمنة و تباعدها، أوظلمة الأوهام التي تسير الآخرين في حياتهم كما سيرت الأب واطس-واط، و على الرغم من تقدم العمر

بماونتجوي فإن الأوهام تتالى وتتغير بتغير الظرف و الأشخاص، و لكنها تظل متشابهة تماما بعلاقتها بالراوي، فهو مستودع سرها، ومخزونها الثقافي والفكري.لقد أصبحت جزءا منه على الرغم من اختلافها باختلاف الأفراد، فأوهام أمه عن ولادته، وعن حبيبها الغالي-والده- تختلف عن أوهام -صديقته- وأحلامها المريضة، وتهيؤاتها العبثية اللامعقولة التي تدخل في إطار اللوحة السريالية، وعن أوهامه اتجاهها، واتجاه حبيبته بياتريس، وأوهام زوجته تافي، وأوهام الأب واطس-واط، و مديرة منزله. و هذا يشير إلى تحول حرية الاختيار لديه، بتنقله عبر الزمن بأناسه و أوهامه إلى حرية الجبر.

المصادرو الهوامش:

1-رتفن. ك .ك.وآخرون، موسوعة المصطلح النقدي ،ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1983 ،ص275.

أنظر: حرية الفكرلبيوري .ج .تعريب محمد عبد العزيز اسحاق . القاهرة للتأليف والنشر، المطبعة الاجتماعية . القاهرة 1950 ، ص147.

2- د.ابراهيم ، زكريا، مشكلة الفلسفة، مطبعة مصر ، القاهة1971 ، ص227.

3- سارتر، جان بول، معنى الوجودية ،منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت د. ت ،ص 17.

4- جولدنج، وليم ، السقوط الحر، ترجمة محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1991، ص 11.

5-سارتر، الوجودية مذهب انساني ، ص82 ،84.

6- رواية السقوط الحر ، ص 13.

7- التوحيدي ، أبو حيان ، المقابسات ، طبعة السندوبي 314 -315.

8- د. ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الحرية(1)ط 3 مكتبة مصر . القاهرة 1972 ،ص 18.

9- الإمام الغزالي ،أبوحامد ، تهافت الفلاسفة، طبعة الأب بويج ، بيروت 1937 ،ص 99 .

10-المرجع نفسه -ص99.

11- رواية السقوط الحر ، ص22.

12- المصدر نفسه - ص23.

13- المصدر نفسه - ص25.

14- المصدر نفسه- ص 25- 26.

15- المصدر نفسه- ص 27.

16- المصدر نفسه - ص39.

17- المصدر نفسه-39-40.

18- فروم ، اريك ، الانسان بين المظهر والجوهر، ترجمة سعدزهران، سلسة عالم المعرفة العدد140، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب ، الكويت 1989 - ص 146.

19-رواية السقوط الحر ، ص34 -35 .

20 - المصدرنفسه -ص46.

21 - المصدر نفسه - ص 48.

22- المصدر نفسه - ص 68.

23- المصدر نفسه -ص 79.

24- المصدر نفسه - ص 78.

25-المصدر نفسه - ص94.

26- فروم،اريك ، الانسان بين المظهر والجوهر ،ص 148.

27- انظر: مشكلة الفلسفة للدكتور زكريا ابراهيم، ص185 - 149.

28-رتفن . ك.ك وآخرون . موسوعة المصطلح النقدي، ص 172.

29- د . ابراهيم، زكريا، مشكلة الفلسفة ، ص46.

30-د.بدوي ، عبد الرحمن، درسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980 ، ص 23 - 24.

31- د . ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفلسفة ، ص 78.

32- رواية السقوط الحر ، ص 130 .

33- د. حباتر ، سعد الدين، مشكلات الحرية في الفلسفة

الوجودية ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة 1975 ، 80 .

34 - رواية السقوط الحر ، ص 123.

35- د.حبا تر ، سعد الدين ، مشكلات الحرية في الفلسفة الوجودية ، ص77. انظر : معنى الوجودية لسارتر، دار مكتبة الحياة ، بيروت د. ت ، ص 29 - 30.

36 - المصدر نفسه، ص 139 - 140 .

37- د . ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفلسفة ، ص 205 - 206 .

38 - د.أبوخاطر ،هنري ، نظراتفي الحتمية والجبرية و الحرية ، الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت1981، ص58.

39 -رواية السقوط الحر ،ص 158 .

40- د.ابراهيم ،زكريا، مشكلة الفلسفة ، 207.

41- المرجع نفسه ، ص220.

42- المرجع نفسه ،ص220.

43- رواية السقوط الحر ،ص153، ويقصد بقوله نحن مضطرون الان- سامي ماونتجوي و بياتريس.

44- المصدر نفسه، ص 165.

45- د. أبو خاطر ، هنري ، نظرات في الحتمية والجبرية والحرية ، ص57.

46- د .ابراهيم، زكريا، مشكلة الانسان(2) مكتبة مصر القاهرة ، ص959 -258. انظر :الوجودية لجون ،ماكوري، ترجمة: د . امام عبد الفتاح امام، عالم المعرفة العدد 58 / الكويت1982 ، ص 84 - 90 .

47- رواية السقوط الحر ، ص 166 -167.

48 - المصدر نفسه ، ص 170.

49- فروم، اربك ، الانسان بين المظهر والجوهر ، ص 146.

50 -رواية السقوط الحر ، ص 172 .

51- المصدر نفسه ، ص 172 ، انظر ، ص 319.

52- المصدر نفسه ،ص184 .

53 - المصدر نفسه ، ص 183 .

54-د. ابراهيم، زكريا ، مشكلة الحرية ، ص61.

55- المرجع نفسه، ص60.

56- المرجع نفسه ، ص60.

57- رواية السقوط الحر، ص198 .

58- المصدر نفسه ، ص 208

59- المصدر نفسه، ص 210.

60- المصدر نفسه، ص216.

61 - المصدر نفسه ، ص 222.

62- المصدر نفسه، ص 229.

63 - د. ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الانسان ، ص 14.

فهرس الموضوعات

الموضوع الصفحة

المقدمة 04

ظاهـــرة التشخيص في شعر العباس بن الأحنف 06

د . ماجد الجعافرة

الكواكب في شعر المعتمد بن عباد الأندلسي 44

د. عبد الله حمادي

نظرية الجاحظ في كتابة اللفظ والمعنى وموقعها....... 71

في الدراسة النقدية والبلاغية قديما و حديثا

د. يوسف غيوة

نصـــوص مشتركة من آثار الإبراهيمي 122

و جمعية العلماء

د. محمد العيد تاورتة

مصادر الفن المسرحي كما تبدت في فكر 160

محمد مندور النقدي

د. محمد لخضر زبادية

امرؤ القيس في الأدب الحديث 180

د.محمد عبيد الله

الموصولان العامان، (من) و(ما) والموصولات الخاصة . 202

أ . د . فيصل ابراهيم صفا

ظاهرة الرواية الجديدة في الجزائر 232

مساءلات الواقع والكتابة

الأستاذ : حسان راشدي

إشكالية الإنسان و الحرية في رواية " السقوط الحر" 252

د حسن عليان

الفهرس 298

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

الآداب

مجلة علمية متخصصة تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها
بكلية الآداب و اللغات جامعة منتوري قسنطينة

العدد 06 1423 هـ - 2003 م